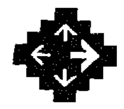
أفق الخطاب النقدي

دراسات نظرية وقراءات تطبيقية

أفق الخطاب النقدي

د. صبري حافظ

الطبعة الأولى ١٩٩٦



دار شرقيات للنشر والتوزيع
٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي،
باب اللوق –القاهرة
س. ت. ٢٦٩١٩٨ ت ٣٩٠٢٩١٣

غلاف وإخراج: ذات حسين

❖

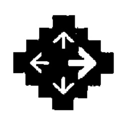
الغلاف: سرعة مجردة
للفنان چياكمو بالا

رقم الايداع ٩٥/١٧٠٩
الترقيم الدولي 4 - 37 - 5406 - 977

د. صبري حافظ

أفق الخطاب النقدي

دراسات نظرية وقراءات تطبيقية



استهلال

أفق الخطاب النقدي

يكشف هذا الكتاب عن هاجس أساسي من هواجس النقد، أو وظيفة أخرى من وظائف الخطاب النقدي لم تعالجها الدراسة التي تناولت وظائف النقد فى هذا الكتاب، وهي وعي النقد بضرورة نقد الذات، من خلال تمحيص أدواته المستمر، وإرهاف قدرته كمجال نوعي وإبداعي متخصص على القيام بوظائفه المتعددة، وتأمّل السياق الذي تدور فيه فاعليته، والتعرف على العوائق التى تحول دوْن قيامه بما يريد النهوض به من مهام ثقافية متنوعة. وهذه الوظيفة التى تتعلق بالنقد نفسه هي الدافع وراء كتابة العديد من الدراسات التي يضمها هذا الكتاب. فالخطاب النقدي يدور في منطقة حساسة من مناطق الإبداع الأدبي والمعرفي، لأنها أكثر مناطق هذا الإبداع التصاقاً بصناعة ما يدعوه «بيير بورديو» بالرساميل الرمزية، بدءً برأس المال الاعترافي، وانتهاءً بكل أشكال الهيمنة الرمزية في المجال الأدبي والثقافي. ويضع هذا على عاتق الحركة النقدية مسئوليات إضافية، أكثرها أهمية بالنسبة لميدان النقد نفسه، عملية تمحيص أدوات الناقد، وفحص مسلماته ومصادراته الأساسية كل فترة من الزمن، وإرهاف معرفته بما يدور في هذا الحقل المعرفي في مختلف الثقافات الإنسانية، والاهتمام المستمر بما يمكن أن ندعوه بنقد النقد، وإلا انسد الأفق أمام الخطاب النقدي وأسنت ممارساته.

فأفق الخطاب النقدي لا يتشكل من وظائفه فحسب، ولكنه يتجاوزها إلى نطاق فعاليته، ومسئوليته إزاء نفسه، وتهيئته لمناخ معرفي يرهف قدرة القارئ على التعامل مع كل ثمار النشاطات الأدبية المختلفة. فعلاوة على الاضطلاع بالوظائف المتزامنة والمتراكبة التي بينتها في الدراسة الأخيرة بالكتاب في قسمه النظري، فهو كتاب عن الخطاب النقدي كمجال من مجالات الخطاب الأدبي المتخصصة. ينطلق من مصادرة أساسية تتصور نوعاً من التلاحم والتفاعل بين علمية النقد وإبداعيته. ويعي أن الخطاب النقدي كجهاز معرفي، ونظام وظيفي، عليه أن يتعامل بشكل دوري مع النقد الأدبي نفسه، باعتباره خطاباً متميزاً له وظائفه المختلفة، ومع طبيعة العلاقات الداخلية بين هذه الوظائف. لأننا إذا ما اعتبرنا الأدب نظاماً من الأنساق التعبيرية المتفاعلة، والتي يعد كل نمط منها نظاماً مستقلاً في حد ذاته، برغم ترابط هذه الأنظمة وتفاعلها وتكاملها في بعض الأحيان، فإن التعامل مع الكتابة من خلال مدخل أو مقترب نقدي وظيفي ينشد التعرف على أنماط النصوص، وعلى الأدب ككل، ومن خلال تحديد أو اكتشاف عدد من الوظائف

الصغيرة الفاعلة في النص، والتعرف على علاقات هذه الوظائف التعبيرية، من حيث كون بعضها رئيسياً والآخر ثانوياً أو تابعاً، يفرض على الناقد التوقف كل فترة من الزمن لتمحيص هذا المقترب، ومساءلة وظائفه المتعددة.

وهذه المساءلة هى مدار اهتمام هذا الكتاب، الذي يعي أن الخطاب النقدي يشمل كل من النقد النظري، والتطبيقي، والتعليمي، وحتى نقد النقد أو الميتانقد Metacriticism أي كل أنساق هذا النظام أو الجهاز التعبيري الوظيفي المستقل. فالنقد الأدبي واحد من الأنظمة العديدة المكونة لعالم الاتصال الأدبي المتعدد الأجهزة، المتشعب الأنظمة، المتباين الأنساق، والتي تندرج أنظمته المتكاملة الأخرى تحت ألوية ثلاثة: الإنتاج الأدبي، التوزيع أو الوساطة، التلقي. ومن البداية سنجد أن مجال الاهتمام الرئيسى للنقد الأدبي هو إنتاج نصوص يكون مدار اهتمامها بعض أبعاد مختلف أنظمة الاتصال الأدبي تلك، وأهمها جميعاً النصوص التي تعتبر أدبية بسبب مكانتها الثقافية، أو التي تعد منتجات جمالية في مجتمع ما، أو في عصر ما. وقد اكتسبت مهمة إنتاج هذه النصوص طابعاً رسمياً في معظم المجتمعات، وأصبحت مهمة لها قيمتها وسلطتها ومؤسساتها، أو بالأحرى مكانتها في المؤسسة الثقافية، إذ تعتبر نشاطاً ثقافياً قيّماً، فضلا عن كونها عنصراً أساسياً في عملية التأريخ الأدبي، وفى تيسير عملية التناصّ، أو تفاعلية النصوص، التي ينهض عليها كل من الإنتاج والتلقي الأدبيين.

وإذا كان من المتفق عليه أن الخطاب النقدي، هو بالدرجة الأولى نصّ موضوعه الأساسي هو النصّ، أو النصوص الأخرى، فإن هناك اتفاقاً أيضاً على أن النقد الأدبي ليس نشاطاً متجانساً، ولكنه مجموعة من النشاطات المتداخلة، والمتفاعلة، التي يتم كل منها داخل إطار مؤسسي، ووظيفي، مختلف، وعبر قنوات توصيل متباينة، وخلال مشاركين يضطلعون بأدوار أو مهمات متغايرة فى العملية الثقافية الشائقة والمعقدة. ويمكن تحديد ثلاثة أنواع مختلفة من النشاط النقدي في ثقافتنا المعاصرة، تناظرها ثلاثة أدوار داخل إطار الخطاب النقدي نفسه، وهي: النقد الجامعي، والنقد الذي يتم في إطار الحركة الثقافية العامة، والنشاط التعليمي أو المدرسى الذي يستهدف تدريب نقاد المستقبل ودارسيه. وتقابل هذه الأنواع الثلاثة أدوار نقدية ثلاثة: الدارس أو المنظّر النقدي، الناقد الأدبي المتابع للإنتاج الأدبي والظواهر الثقافية، والمدرس. كما تقابل هذه الأدوار الثلاثة، ثلاثة أشكال متغايرة ومتباينة من التلقي بطبيعة الحال.

أما الدور الأول فإننا نتوقع منه أن يضيف شيئاً إلى معارفنا النقدية والأدبية، وأن يوسع أفق معلوماتنا النظرية والعملية بطبيعة آليّات الأنظمة الأدبية المختلفة وحركياتها. وهذا الدور هو أقل الأدوار التي يعتني بها الناقد العربي، بالرغم من أهميته القصوى، ومن أنه العماد الذي ينهض عليه النشاط النقدي كله.

وأما الدور الثاني، دور القراءة والمتابعة، فإنه ليس منفصلاً عن الأول بالنسبة لاهتمامات الخطاب النقدي النوعية، لأننا نتوقع منه، من خلال إصدار أحكام القيمة، وفرز ما تموج به الساحة الأدبية من إبداع، أن يساعدنا على أن نعقل ما فيها من لغط واختلاط، وأن يكون وسيطاً بين النصّ الأدبي والجمهور، وأن يساهم فى صياغة الذوق الأدبى وفي تغييره كلما لزم الأمر، وأن يؤثر على عمل الكتاب المبدعين من خلال

مباركة مغامراتهم وتشجيعهم على المضي فيها، أو مساعدتهم على إدراك أنهم يطرقون سبيلاً مسدوداً، وعليهم البحث عن سبل أخرى. كما نتوقع منه كذلك أن يضيء بعض أبعاد العملية التنظيرية ذاتها، بأن يرود خطاها في المسارات الواعدة بأثرى الاستقصاءات.

أما الثالث فإننا نتوقع منه تدريب الطلاب وإعدادهم لدخول عالم الأدب من خلال إتاحة المعلومات، والنماذج، والأفكار، التي تساعدهم على فهم آليات عمليتي الإبداع والتلقي، وربما المشاركة الفعالة فيهما. هذا فضلاً عن نقله للتراث الأدبي والنقدي للمجتمع من جيل إلى آخر. وهذا الدور، بالرغم من خطورته، هو أقل الأدوار بروزاً على الساحة الأدبية، لأنه يدور كلية في إطار المؤسسة الجامعية التي يوشك دورها النقدي، على الصعيدين الفكري والمهني معا، أن يتوارى كلية في ظل مناخ التردي الفكري والثقافي الذي تعيشه الأمة العربية في العقدين الماضيين.

وإذا ما أردنا تحويل هذه الأدوار إلى مفاهيم مجردة، فأولها دور إدراكي تجريدي، والثاني تقييمي معياري، والثالث عملي توجيهي. وتحت لواء هذه المفاهيم الثلاثة تتعدد أشكال الخطاب النقدي من حيث صورها النصية. فهناك البحث النقدي، والرسالة الجامعية التي تدرس موضوعا محدداً، والمسح النقدي الذي يسعى لاستيعاب ظاهرة أوتغطية نشاط أدبي محدد، والملاحظات النقدية العابرة التي تنشر في الصحف، والحديث أو الحوار الذي يجريه الناقد مع كاتب بعينه، والمقال النقدي، والكتاب المدرسي، وغيرها. أما الموضوعات التي تعالجها هذه الأشكال النصية المتعددة فإنها أكثر من أن تحصى لأنها تمتد على طول الخط الواصل بين مصادر المتعة الجمالية، والأبعاد والدلالات السياسية للأعمال الإبداعية. ولتعدد أشكال الخطاب النقدي وموضوعاته فإنه من المستحيل أن تنهض أي معالجة نظرية للخطاب النقدي على أساس أيّ منهما أو كليهما. ولكنها لابد من تأسيس هذه المحاولة على أساس الوظائف الثلاث السابقة، خاصة وأنها هي الوظائف الدائمة التي نواجهها على امتداد تاريخ النقد الأدبي الطويل.

وهذا هو السبب في أن هذا الكتاب لايعالج موضوعاً نقدياً واحداً، وإنما يضم بين دفتيه مجموعة متجانسة من الدراسات التي جعلت النقد مدار اهتمامها. صحيح أنه لا يتناول جميع أشكال الخطاب النقدي، وإن تناول أكثرها أهمية، ولكنه يعي أن الوظيفة الإدراكية هي الوظيفة الأساسية فى غالبية أشكال الخطاب النقدي، وأن الوظيفتين الأخريين تابعتان لها، أو ثانويتان بالنسبة إليها. وهذا الوعي هو أحد مصادر الكتاب الأساسية التي ينطلق منها دون أن يخصص أياً من دراساته لتغاولها. ولذلك خصص نصف عدد صفحاته تقريباً للدراسات النظرية، إدراكا لأهمية الاستقصاءات النظرية التي انتابت النظرية النقدية في هذا القرن. لأن القرن العشرين هو قرن الثورة النقدية الكبرى، حيث أن ما تحقق فيه على الصعيدين النظري والمنهجي يعادل كل ما تحقق في هذا المجال المعرفي منذ أرسطو وحتى وفود الشكليين الروس إلى الساحة النقدية.

وإذا كان كاتب هذا الكتاب قد مارس هذه الأدوار النقدية الثلاثة، فإنه يدرك أن صدوره عن الحركة الثقافية والأدبية فى مصر بأفقها العربي الرحب، وليس عن المؤسسة الجامعية فيها بمنظورها الإقليمي الضيق، قد غلّب الدور الثانى، دور الناقد الأدبي المتابع للإنتاج الأدبي والظواهر الثقافية، على الدورين الأول دور المنظر، والثالث دور المدرس، فإن انتماءه للمؤسسة الجامعية بمعناها الواسع والشامل، وليس بمعناها

الإقليمي الضيق، في السنوات الأخيرة من حياته النقدية، ساعده على تحقيق نوع من التوازن في نشاطه الأدبي بين هذه الأدوار الثلاثة. وكان من نتيجة هذا التوازن أن تزايد اهتمامه بالجانب النظري والتنظيري من العملية النقدية، وهو الاهتمام الذي يشمل القسم الأول من هذا الكتاب بعض ثماره النقدية.

وفي هذا المجال النظري، فقد سعت الدراسات التي يضمها القسم الأول من هذا الكتاب إلى المزج بين تناول الاستقصاءات النقدية الحديثة، وإدارة حوار بينها وبين تراثنا النقدي الزاهر، وخاصة لدى «عبد القاهر الجرجاني» العظيم. صحيح أن جزءً كبيراً من ثمار اهتمام الكاتب بالنظرية النقدية الحديثة غائب عن هذا الكتاب- لأنه دار في سياق الحوار بين النظرية والتطبيق، وتناول عدداً من الأجناس الأدبية الأخرى التي لا مجال لإدراج أي منها في هذا الكتاب، حتى يخلص كلية للنقد كمجال نوعي متميز، وسوف تظهر ثمار هذا الجدل في كتب أخرى تتناول السياقات التي دارت فيها ممارساتها النقدية، وخاصة في كتاب قادم عن (الحساسية الجديدة) وآخر عن (تحولات الخطاب الروائي)- إلا أن ما ينطوي عليه هذا الكتاب يشهد بمدى التحول صوب النشاط النظري والتنظيري في السنوات الأخيرة. ومع هذا فإن أقدم دراسات الكتاب قاطبة، وهي الدراسة التي تتناول علم الجمال عند «كروتشه» قد كتبت عام ١٩٦٩، مما يشير إلى تأصل هذا الاهتمام لدى الكاتب منذ بداية حياته الأدبية، وقبل عمله في المؤسسة الجامعية بزمن غير قصير.

فثمة وعي مضمر في جل دراسات هذا الكتاب بالجدل بين الوظائف والأدوار والأشكال النوعية للخطاب النقدي. بدءً من النشاط التنظيري أو الدراسة التخصصية للأدب، بما تنطوي عليه من نشاط نظري يستهدف التعرف على الظواهر التاريخية ووصفها وتبويبها وتنميطها وإكتشاف آلياتها الفاعلة، وبما تتضمنه من اجتهادات تأويلية، تتصل بعالم المعنى داخل النصّ، وبالعناصر المبلورة له، أو المشاركة في صياغته، أو بما تومئ به من سياق تأريخي يحاول تصنيف وفرز الأشكال والمراحل والاتجاهات الأدبية ودراسة تتابعها وعلاقاتها الزمنية من أجل صياغة صورة واضحة لماهية التراث الأدبي. ذلك لأن في وعي كل دراسات هذا الكتاب إدراكاً لجدلية العلاقة بين الوظائف الثلاثة، ويقيناً بأن الوظيفة الإدراكية تشكل منطلق هذه العملية برمتها، واهتماماً بفاعلية العلاقة بين النظرية النقدية والتطبيق النقدي ودائريتها، بمعني أن التطبيق يكتشف أرضاً جديدة يطرحها للاستقصاء النظري الذي ما يلبث بدوره أن يبلور مجموعة من المقولات النظرية التي ترود عملية التطبيق، وترهف فاعليتها فتكشف من خلال ذلك عن أرض جديدة، وزوايا بكر تطرحها على النظرية بالتالي وهكذا. هذا فضلاً عن أهمية الاستقلالية الجمالية، وتفاعلية الأنساق في العمل النقدي، وكلها عناصر تنطوي على يقين مضمر بأن النقد خلق مستقل، له فعاليته واستقلاليته كنشاط وظيفي، وكمؤسسة مستقلة داخل مؤسسة الأدب الأوسع والأشمل.

هذا هو القاسم المشترك بين دراسات هذا الكتاب، بالرغم من أنها كتبت على فترات متباعدة، تمتد من نهاية الستينيات، تاريخ كتابة أقدم دراسة فيه عام ١٩٦٩، وتستمر حتى بدايات التسعينيات، زمن أحدث دراساته. أو هو مساق البنية المضمرة التي تسري في هذه الدراسات، وتشدها بخيوط غير مرئية، أو بنوع من الملاط الخفي، كما هي الحال في حجارة الأهرام. لكن للكتاب بالإضافة إلى هذه الوشائج المضمرة التي تشد دراساته بعضها إلى البعض، بنيته النقدية المعلنة، التي يشير إليها تقسيم دراسات إلى دراسات نظرية، وقراءات تطبيقية. وله أيضاً منظوره الذي يجعل هموم الثقافة العربية، والحركة النقدية العربية،

هاجسه الرئيسي، حتى وهو يتناول كتباً أجنبية.

فقد تناولت في القسم الثاني من هذا الكتاب أربعة كتب أجنبية، اثنان منها بعيدان عن هموم الثقافة العربية، ولكنهما قريبان منها بشكل غير مباشر هما كتاب «مارشال بيرمان» عن الحداثة، وكتاب «جراس» عن الأدب والسياسة. أثار أولهما قضية الحداثة من منظور شديد الأهمية بالنسبة للدارس العربي، ولقضايا الحداثة العربية معا، بينما كان همي عندما كتبت عن «جونتر جراس» أن أقدم كاتباً مهما إلى القارئ العربي، لم يتح له أن يعرفه بشكل واف، وأقدم معه في الوقت نفسه قيمة جوهرية، لاتزال ثقافتنا العربية المعاصرة في أمس الحاجة إليها، وهي قيمة الكاتب/ الموقف، أو الكاتب الذي يلعب دور الضمير في واقعه.

أما الكتابان الأجنبيان الآخران، فإنهما يتصلان بقضايا الأدب العربى اتصالاً مباشراً، ويقدمان نموذجين مهمين في هذا المجال، يهتم أولهما بالتحليل التطبيقي المتقصي، بينما يعمد ثانيهما إلى المسح الأدبي الموجز. وهما كتاب (العمى والسيرة الذاتية) لباحثة جامعية لبنانية تكتب باللغة الانجليزية وتعمل بالجامعات الأمريكية، والكتاب الذي حرره «روبن أوستل»، وهو مستشرق انجليزي، عن (آداب الشرق الأوسط الحديثة). وبذلك قدم هذان الكتابان نموذجين من إسهامات الخطاب الاستعرابي الجديد، الذي تتضافر فيه جهود الباحثين الأجانب والباحثين العرب الذين يعملون في الجامعات الغربية لتغيير طبيعة الخطاب الاستشراقي القديم، وإعادة تأسيسه بشكل جذري. كما انطلقت الدراسة التى تناولت الكتاب الأخير من الوعي بالجدل المستمر بين ما يدور في الساحة الداخلية ومايدور في الساحة الدولية، والجدل بين المشهدين.

وقد اهتمت الدراسات التطبيقية في هذا القسم بالبعدين الجامعي والعربي في الحركة النقدية، وبأهمية القضايا النقدية المثارة فيهما. فتناولت دراستين جامعيتين مصريتين في هذا المجال: أولاهما لباحث من جيل الستينيات، تكون علمياً في مرحلة كانت الجامعة فيها لاتزال في حالة أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها مرضية علمياً، والأخرى لباحثة شابة موهوبة من الجيل الجديد، عانت من أزمة الجامعة المصرية، كما يعاني منها كل الباحثين الشبان، بعد أن عصفت بها رياح النفط والانفتاح المسموم. وتناولت كذلك دراستين عربيتين أولاهما لناقد عراقي قام بدور مهم في إعادة تقييم المكانات الأدبية، وهو دور أولته الدراسة عنايتها، والثانية لناقد سوري جهير الصوت، ضئيل الإنجاز، أرادت محاولة تناوله هنا أن تنبه من تأخذهم سطوة الجعجعة المنهجية، والإرهاب التجديدي إلى أن الصوت المرتفع يصدر غالباً عن الطبل الأجوف.

أما الكتب الثلاثة الباقية فإنها كتب استثارت اهتمام الكاتب لأسباب تكشف عنها دراساتها. إذ يدور اثنان منها في مجال العلاقة المعقدة بين الأنا القومية والآخر الغربى، ويحاول أولهما وهو كتاب «محمود شاكر» المهم أن يعيد تأسيس تاريخنا الأدبي الحديث على قاعدة جديدة، وأن يغير المفاهيم الراسخة في تفكيرنا الأدبي تغييراً جذرياً. بينما يعمد ثانيهما إلى الاهتمام بصورة مصر كما تبدت في عيون الغرباء. أما الكتاب الثالث فإنه يقدم نوعاً من النشاط النقدي الذي يستهدف استنقاذ الذاكرة القومية وإرهاف المخيلة، ويوشك أن يزاوج بين الدراسة النقدية والتأليف الإبداعي.

فإذا استطاعت هذه الدراسات أن تثير اهتمامك بالنقد ــ يا قارئي العزيز ــ وأن تطرح عليك بعض شجونه، فإنها تكون قد أدت بعض ما تصبو إليه، أما إن أثارت لديك الرغبة في التعرف على آليات العملية النقدية، وفي قراءة اجتهاداتها النظرية، واكتشاف مفاهيمها الجديدة، فإنها تكون قد حققت غايتها.

القاهرة ٢٠ سبتمبر ١٩٩٤

صبري حافظ



دراسات نظرية

❖

النظرية النقدية الحديثة

مركزية الإنسان وقضايا المرأة وأدب الآخر

ثمة تصور شائع بأن النظرية النقدية الحديثة التي جعلت من الاهتمام بالعناصر النصية، وطريقة تقديمها، وصيغ تشكلاتها في العمل الأدبي، مجال اهتمامها الأول، نظرية شكلية ومعادية للنزعة الإنسانية، أو للقيم الأخلاقية الراسخة التي انطلقت منها كثير من التصورات النقدية القديمة حول الأدب ووظيفته الإنسانية ودوره الاجتماعي. وهو تصور مغلوط يرى أن مركزية النصي في النظرية النقدية الجديدة قد تحققت على حساب مركزية الإنساني في النظريات السابقة. لأن هذه النظرية النقدية أو الأدبية الحديثة التي بدأت إضافاتها النظرية مع التحول الكبير في النظرة إلى اللغة على أيدي «فرديناند دي سوسور» في العقد الأول من هذا القرن، ثم تواصلت مع كشوف «الشكليين الروس» واعمال «ميخائيل باختين» المبهرة في العشرينيات، وانجازات «مدرسة براغ النقدية» واستقصاءات «مدرسة كيمبريدج الانجليزية» و«مدرسة فرانكفورت الألمانية» في الثلاثينيات، وكشوف «لوكاتش» و«مدرسة جينيف» و«مدرسة النقد الجديد الأمريكية» في الأربعينيات، وجهود «جريماس» و«بارت» و«جولدمان» والبنيويين الفرنسيين في الخمسينات، وصولاً إلى استقصاءات التفكيكيين و«مدرسة جامعة ييل الأمريكية» في الستنيات، ومحاولات ما بعد البنيوية في السبعينيات والثمانينيات. هذه النظرية النقدية إذا ما أخذت على أنها نشاط كلي متكامل ودائم التحول تنطوي برغم اهتمامها البالغ بما سماه «رولان بارت» بمسئولية الصيغ أو الأشكال الأدبية responsibility of forms على مجموعة من الرؤى والقيم الإنسانية التي تشكل مفهوماً كاملاً للإنسان، ومنظومة متكاملة من التصورات المتعلقة بالقيم الأخلاقية بالمعنى التقليدي والإنساني القديم لهذا المصطلح. لأن من العسير أو بالأحرى من المستحيل على أي تصور نقدي للأدب أن يخلو من تصور فلسفي للإنسان مهما كان انشغال هذا التصور بالعناصر التي تهب العمل الأدبي أدبيته، لا بتلك التي تنشغل بمرجعيته أو تبلور دوره الفلسفي أو الاجتماعي، كما كان الحال في النظريات النقدية القديمة من «أفلاطون» وحتى «كروتشه».

لكن هذا المفهوم الجديد للإنسان لا يسفر عن نفسه في النظرية النقدية الحديثة من خلال تبريرات النقد للأدب على أسس أخلاقية أو تعليمية أو اجتماعية، كما فعل عدد كبير من مُنظري الأدب في ردهم على ما سماه «دافيد ديتشيس» بالمعضلة الأفلاطونية التي استأثر الرد المباشر أو غير المباشر عليها بالكثير من دفاعات النقاد عن الشعر خاصة، والأدب بصفة عامة، منذ أن أقام أفلاطون جمهوريته الأخلاقية، ونفى منها الشعراء، وشكك في مصداقيتهم، وفي قدرتهم على نقل رؤاها المثالية إلى القراء، وإنما من خلال تمحيص المصادرات التي تنطوي عليها النظرية الأدبية ذاتها، والتعرف على تصورها المضمر للإنسان، لأنني أزعم

هنا أن لجوء النظرية الأدبية عبر مسيرتها السابقة على الإضافات الحديثة لها إلى تلك التبريرات الأخلاقية أو الاجتماعية دفعها إلى تبنى تصور هذه التبريرات عن الإنسان، بما في ذلك مسالبها وتحيزاتها ضد قطاعات عريضة من المجتمع الإنساني، وخاصة المرأة والطبقات المضطهدة والأقليات المختلفة. وتسعى هذه الدراسة إلى التعرف على إسهامات النظرية النقدية الحديثة في تغيير مجموعة من التصورات الأخلاقية والاجتماعية الراسخة التى تنطوي على درجات متعددة من انتهاك الإنسان أو إغفال بعض حقوقه الأساسية، والتي كانت تندرج عادة في منطقة المسكوت عنه أو المضمر فى ممارسات النظريات النقدية القديمة، حيث كان لجوء هذه النظريات إلى التعميمات الأخلاقية والاجتماعية يخفي فى كثير من الأحيان تبنيها الجاهز لمفهوم هذه التعميمات للإنسان.

وتغير الطريقة التي يتجلى بها مفهوم الإنسان في النظرية النقدية الحديثة لا ينفصل بأي حال عن مجموعة التحولات التي انتابت الخطاب النقدي الجديد نفسه، أو عن التغيرات التى أجراها على منطلقات العملية النقدية ذاتها، لأن جوهر التغير الذي انتاب الخطاب النقدي في هذا القرن وجه جل عنايته إلى منهجية التناول النقدي والطريقة التى يتعامل بها مع النص الأدبي ومداخل هذا التناول، أكثر مما انتاب التعليلات والتبريرات الفكرية والفلسفية للعملية النقدية، وبالتالي للعملية الإبداعية ذاتها. لكن هذا التحول الذي يتجلى في التركيز على المقتربات المنهجية ينطوي على أجوبته الخاصة على كل أسئلة الأدب المعرفية والفلسفية والإنسانية وتصوراته المهمة عنها. كما ينطوي على علاقة استقصاءات النظرية الأدبية الجديدة بحقوق الإنسان كمفهوم فلسفي بالدرجة الأولى، وحتى كنشاط يستهدف إنصاف قطاعات إنسانية معينة درجت النظرية النقدية القديمة على غمطها حقوقها، أو الاستخفاف بتلك الحقوق على أحسن تقدير. فتناول العلاقة الخاصة بين النظرية الأدبية وحقوق الإنسان لابد أن يأخذ في اعتباره أننا نتعامل مع مجال نوعى محدد، تختلف طبيعة تناوله لتلك القضية الحساسة عن التناول السياسي المباشر لها في النشاطات المختلفة للدفاع عن حقوق الإنسان السياسية والاقتصادية والاجتماعية. لأن تناولها لهذه القضية لابد أن يتجلى بأشكال غير مباشرة في تناولها للمجال النوعى الذي تستهدف التعامل معه، وهو التصور النقدي للأدب والتعامل التطبيقي معه.

فكل نشاط إنساني مهما بلغت درجة تخصصه أو انشغاله بهمومه النوعية المحددة ينطوي على مجموعة من المصادرات الأساسية والفلسفية حول الإنسان، وبالتالي على فهم معين لما هو حق مشروع له، ولما هو تجاوز لتلك الحقوق. ولا يمكن لنا سبر طبيعة التغيرات التي انتابت موقفه من الإنسان وحقوقه دون تمحيص تلك المصادرات الفاعلة وغير المعلنة عادة فيه. وحتى تكشف هذه الدراسة عن طبيعة هذه التغيرات في مجالين أساسيين من مجالات استقصاء النظرية الأدبية لطبيعة العلاقة بين النص الأدبي والواقع الذي يتعامل معه ويتغيا الفاعلية فيه، وهما: أولاً مجال تصوير المرأة والتعبير عنها والمساهمة فى تحديد دورها ومدى إسهام هذا كله في منحها حقوقها أو عرقلة حصولها عليها، وثانيا: مجال التعامل مع إحدى الأقليات المضطَهَدة التي حرمت لوقت طويل من فرصة التعبير عن نفسها، ناهيك عن استخدام هذا التعبير للتحرر من الاضطهاد، عليها أن تتعرف بداءة على كيفية حفاظ تجليات الردود النظرية المختلفة على المعضلة الأفلاطونية على مجموعة من المصادرات التى عرقلت حصول كل من النساء والأقليات المضطهدة على حقوقها، وكيف واجهت التغيرات الجديدة التي انتابت النظرية الأدبية مع ما دعوته مرة بالانفجارة النقدية الحديثة هذه العراقيل وشاركت فى الإجهاز عليها. لذلك علينا العودة قليلاً إلى الوراء لاستعراض ردود فعل النظرية الأدبية على المعضلة الأفلاطونية وما تنطوي عليه من تصورات معرفية للأدب

وللإنسان على السواء.

الدفاع النقدي عن الأدب:

كان مفهوم أفلاطون للأدب أو بالأحرى للشعر، فقد كان الشعر في المراحل الأولى من تطور النظرية النقدية. وهو الممثل الأكبر للأدب أو البديل الدائم عنه، جزءً يتجزء من تصوره المعرفي أو الابستمولوجي للعالم، لأن «اعتراض أفلاطون الأول على الشعر اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة. فإذا كانت الحقيقة تتكون حقاً من المثل التي ليست الأشياء إلا انعكاساً أو محاكاة لها، فمعنى ذلك أن كل من يحاكي هذه الأشياء، إنما يحاكي ما هو محاكاة، وهكذا ينتج شيئاً يكون شديد البعد عن الحقيقة المطلقة»[1]. وقد صاغ أفلاطون اعتراضاته على الفن في ثلاث نقاط أساسية: أولاها أنه محاكاة لمحاكاة، يجهل صاحبها الاستعمال الصحيح للشيء الذي يحاكيه وطبيعته، وثانيتها أنها محاكاة تستغل قسماً وضيعاً من الملكات الإنسانية من أجل إرضاء الجمهور، ومن هنا فإنها لا تعالج الحقائق الأساسية للأشياء باتزان وهدوء وحكمة، بل تعالج مظاهرها السطحية بنزق. أما ثالثتها فهي أن الشعر يُقيتُ العواطف ويرويها بدلاً من أن يصيبها بالجفاف، وفي هذا الاعتراض تصور أفلاطوني واضح يزري بالعاطفة لحساب العقل الذي يشكمها بالتروي والحكمة. وكل هذه الاعتراضات الثلاثة مرتبطة بأن الشاعر لا يصدر عن عالم المثل، أو عن عالم الواقع، وإنما عن الوحي الذي تلهمه به عرائس الشعر، وما أدراك ما عرائس الشعر. وقد كان على النقد أن ينتظر قروناً عديدة حتى يرفع الرومانسيون هذا الغبن الذي وقع على العاطفة وعلى عرائس الشعر

منذ ذلك التاريخ البعيد ومنظرو الأدب يحاولون الدفاع عنه إزاء تلك الاتهامات الأفلاطونية الجائرة. فبرره أرسطو بأنه لا يعبر عن الواقعي أو المتعين وإنما عن الممكن والمحتمل وفقاً لقوانين الضرورة والاحتمال، ومن هنا كان الأدب أكثر فلسفية من التاريخ لأنه يعبر عن الإنساني والعام من خلال الفردي والخاص. فعلى الشاعر عنده أن يفضل المستحيلات المحتملة والمقنعة على الوقائع الممكنة غير المحتملة وغير المقنعة، لأن المحتمل غير الممكن قد يعكس من خلال منطق احتماليته وانطواء هذا المنطق على أسباب وجوده حقيقة أعمق من تلك التي يقدمها الممكن غير المحتمل. وجعل من البنية العضوية للعمل الأدبي بتراكبها وتعقيدها وانطلاقها من الخلق الإبداعي مصدراً للكشف عما هو جوهري في الواقع والمعرفة على السواء، رابطاً بين الفن كشكل والفن كمعرفة.

كما قدم من خلال النظام النسقي المحكم لفنون الشعر عنصراً آخر ينفي اعتباطية الإيحاء ودور عرائس الشعر العشوائي عند أفلاطون، ويقيم العمل الأدبي على أسس معرفية ونسقية خالصة، كاشفاً عن تبدي الحقيقة من خلال البناء. لأن لجوء «أرسطو» إلى إيضاح العمل الأدبي عن طريق التصنيف، وبحثه في أسس كل نوع فني وخصائصه، وضع الرد على اعتراضات «أفلاطون» على طريق جديد يكتشف وظيفة الأدب ويبرر دوره من خلال التعرف على ماهيته واكتشاف آليات عمله الداخلية، ويجعل من مسألة البحث في خصائصه أفضل رد على اعتراضات الرافضين له، حيث يضع الإدراك الخيالي للحقيقة في مرتبة أعلى من المعرفة العملية والصدق الحرفي الذي فضله «أفلاطون» من خلال تصنيفه للصانع في مكانة أرقى من تلك التي يحتلها الفنان في جمهوريته. ناقضاً بذلك إحدى مصادرات «أفلاطون» الأساسية التي تفترض الفصل بين التعبير والمعبر عنه، وبالتالي بين التصور المتعين في العمل الأدبي وتصور مثالي ثابت ومطلق ولا سبيل إلى تغييره.

لكن هذا التوازن الأرسطي الدقيق بين الجانبين المعياري والفكري في العملية النقدية سرعان ما غاب عن أفق التبريرات التالية فنحا «هوراس» صوب الجانب النفعي للأدب، بينما أكد «لونجينيوس» على الجانب الجمالي منه، وأدخل القارئ أو السامع أو، بالمصطلح المعاصر، المتلقي لأول مرة إلى العملية الفنية فجعل استجابته للعمل الأدبي، وتحريكه للعناصر السامية فيه أحد مبررات الفن عنده. وحاول «دانتي» المزاوجة بين العناصر الفكرية والجمالية في العمل الأدبي، بينما أبرز «بوكاشيو» في رسالته عن «دانتي» البعد التعليمي للأدب. واستمر الأمر على هذا المنوال في تبريرات الأدب المختلفة حتى جاء «فيليب سيدني» فحاول الرد على المعضلة الأفلاطونية مباشرة بعقد صلة الشاعر **بعالم المثل** لا بعالم الوقائع، وبالتأكيد على أن العالم الذي يبدعه الشاعر أفضل من عالم الحقيقة. لأنه لا يحاكي الأفكار كما تنعكس شاحبة في عالم الحقيقة، ولكن كما تتراءى له في صورتها المثالية. لأن الشاعر عنده لا يحاكي بالمعنى الأفلاطوني للمحاكاة، وإنما يبدع عالماً من المثل الخالصة قادراً على إغواء القارئ بمحاولة محاكاته.

ومن هنا ابتكر مصطلح العدالة الشعرية Poetic Justice التي تعاقب الشرير وتكافئ الخير مثلها في ذلك مثل أرقى أشكال العدالة الإلهية. . وهذا ما جعله يضع الشاعر في مكانة أسمى من تلك التي يحتلها المؤرخ أو الفيلسوف، وكأنما ينتقم من «أفلاطون» الذي أزرى به، لأن عمل الشاعر ينطوي على عملهما معا ويتجاوزه. وقد استفاد «سيدني» في تبريره للفن من كل من «أرسطو» و«لونجينيوس»، وإن أحال الوجوب الاحتمالي عند الأول إلى وجوب أخلاقي، والإغواء الجمالي عند الثاني إلى عدالة شعرية تحكمها المقاييس الأخلاقية والإنسانية الصارمة. مما جعل عمل الفنان عنده ليس محاكاة العالم الواقعي، بل خلق عالم جديد للجمهور يساعده على تحسين نفسه وواقعه معا بمحاكاته. دامجاً بذلك فكرتى التعليم والإثارة فى فكرة الإبداع التي يبلورها بشكل قيمي كما فعل «أفلاطون»، أكثر مما يفصلها بشكل استقرائي كما هو الحال عند أرسطو.

واستمر الحال بعد ذلك من «أدموند سبنسر» حتي «بن جونسون» و«ويستر» و«ميلتون» و«درايدن» و«بوب» و«جوته» و«شيللر» و«وردزورث» و«كوليردج» و«شيلي» و«هوجو» و«بيلينيسكي» و«تين» و«سانت بيف» و«بيتر» و«زولا» و«كروتشه». يتحرك بندول التبريرات بين الأخلاقي والاجتماعي والتعليمي تارة إلى الجمالي والفلسفي، وإلى السامي تارة أخرى.(٢) يدخلون عليها جانب الذوق مرة، ومسألة التقاليد الأدبية أخرى، وضرورات الواقع الاجتماعي أو التاريخي ثالثة، ولكن تظل المسألة في كل الأحوال مرتبطة بتبرير الأدب إزاء اتهامات مفترضة بلا جدواه أو لا أخلاقيته. وهذا ما دعا «ديفيد ديتشيس» إلى الزعم بأن التنظير للأدب لم يتخلص من إسار المعضلة الأفلاطونية لأمد طويل. لأن تقديم «درايدن» لفكرة التعرف recognition و«جونسون» لفكرة الطبيعة العامة general nature أراد أن ينقل الوظيفة التعليمية للأدب من مجال الإقناع إلى طرح الأدب لنفسه كمعرفة، أو كضرب متميز من ضروبها يتسم بالصدق والحيوية. بينما ركز الرومانسيون من «ردزورث» حتى «كروتشه» على مبدأ اللذة، وعلى قدرات الشاعر الخاصة على تجسيم المبادئ الأساسية التي تنبثق من عقل الإنسان ومبادئ الطبيعة على السواء، ووضعها في صورة ملموسة حسية تتضافر فيها اللذة. مع الحكمة. وطرحوا في هذا المجال معرفة الشاعر الحدسية في مواجهة معرفة الفيلسوف العقلية أو الإدراكية (٣) لا، لأنه إذا كان الإحساس انفعال فإن الحدس لديهم، أو ما سماه «كوليردج» بالمخيلة الثانوية، نوع من الفعالية الراقية، خاصة حينما يعبر عن نفسه في عمل فني. وقد استطاع كوليريدج وشيلي وكروتشه من بعدهما أن يكشفوا عن الانسجام الحتمي بين مختلف أجزاء العمل الفني، وعن الطاقة الموحدة التي تحقق الانسجام بين مختلف عناصره.

وقد استمر النقد التقليدي في هذا المسار حتى يومنا هذا منطلقاً من الرد على اعتراضات واقعية أو مفترضة أو حتى متوهمة. فبرره «ماثيو آرنولد» في أواخر القرن الماضي في مواجهة تصور نوع من التناقض أو النفي الذي يطرحه عليه العلم. وحاول «ريتشاردز» في عشرينيات هذا القرن أن يقترب به من مدارج العلم بتطوير نظرية سيكلوجية في القيمة، ونفي كل التعميمات والتهويمات الجمالية من ساحة العملية النقدية، وربط التأثير الذي يحدثه العمل الأدبي بتصورات محددة في علم المعنى semantics ومعنى المعنى الذي بلوره مع «أوجدن»[٤]، وبالتمييز بين أنواع مختلفة من المعنى واستعمالات متباينة للغة. وقد أدى هذا الاهتمام بالمعنى وبأنواعه المختلفة إلى العودة من جديد إلى المنهج الأرسطي في الرد على المعضلة الأفلاطونية. وهذا ما نجده عند «إليوت» في «التراث والموهبة الفردية» أو عند «جون كرو رانسوم» في «جسد العالم»[٥] الذي يميز فيه بين أنواع الشعر وفقاً لموضوعاتها ومنطلقاتها، أو للتحليل الأنطولوجي لها من شعر عضوي أو أفلاطوني أو ميتافيزيقي.

لكن العودة إلى المعيارية مع النقاد المتأخرين ارتبطت بميل إلى التحليل النقدي الذي ينهض على مجموعة من التصورات الثابتة للفن والإنسان على السواء. كما أنها أرهفت وعي النقد بالجانبين المقارن والمرجعي في العمل الأدبي، وخاصة في تجليها الاجتماعي الذي اهتم النقد فيه بمرجعية العمل أكثر من اهتمامه ببنيته النسقية أو التوصيفية. لكن هذه الاستقصاءات المتعددة على اختلاف مناهجها وتباين منطلقاتها لم تقترب من منطقة القضايا الإنسانية المسكوت عنها والمضمرة في تصور هذه الاستقصاءات الثابت عن الإنسان. ولم تتناول الأدب ونظرياته باعتبارها مستودعاً للكثير من التحيزات الجمعية ضد قطاعات عريضة من المجتمع الإنساني، وخاصة المرأة، والطبقات المضطهدة، والأقليات المختلفة.

واستمر هذا الحال حتى بعد أن أخذ النقد، إزاء تنامي الاهتمام بالعلم مع بدايات هذا القرن، بل ومنذ النصف الثاني للقرن الماضي، يؤسس استقصاءاته على تلك التي ينجزها العلم في محاولة لإكساب الظاهرة الأدبية صلابة الظاهرة العلمية وموضوعيتها. فما أن نشر «تشارلز داروين» (١٨٠٩-٨٢) كتابه الهام عن أصل الأنواع والاختيار الطبيعي On the Origin of Species by Means of Natural Selection عام ١٨٥٩ حتى شرع «سانت بيف» (١٨٠٤-٦٩) و«هيبوليت تين» (١٨٢٨-٩٣) في بلورة منهج نقدي يقوم على أثر البيئة والعوامل الوراثية، بل إن «تين» نفسه كرس السنوات العشرين الأخيرة من حياته لكتابة عمل ضخم على غرار كتاب «داروين» يحمل عنواناً مماثلاً هو أصول فرنسا المعاصرة Les Origins de la France contemporaine عام ١٨٧٥. وما أن كتب كلود برنار (١٨١٣-٧٨) كتابه الشهير عن الطب التجريبي Physiologie expérimnetale[٦] عام ١٨٦٥ حتى طلع علينا «أميل زولا» (١٨٤٠-١٩٠٢) بكتاب مماثل يحمل عنوان الرواية التجريبية Le Roman expérimental عام ١٨٨٠. واستمرت بعد ذلك استعانة النقد الأدبي بصورة أكبر بمنجزات العلوم الإنسانية من الاجتماع والاقتصاد إلى علم النفس وعلم الإنسان(الانثروبولوجيا).

لكن هذا النمط الذي استقت فيه مناهج النقد الأدبي والعلوم الإنسانية مشروعيتها من مرجعية المناهج الطبيعية سرعان ما تعرض لمجموعة من الضربات القاصمة في القرن العشرين، بعدما ثبت إخفاقه في التعامل مع الظواهر الاجتماعية والثقافية المعقدة التي يتبدى الكثير من ملامحها عبر اللغة، ومن خلال آلياتها. فبعد أن سيطرت السلوكية على علم النفس لسنوات طويلة أفسحت المجال الآن أمام استقصاءات العمليات الإدراكية والفعل الإرادي والتصرفات القصدية. وبعد أن تطورت الدراسات اللغوية من «بلومزفيلد» حتى «تشوميسكي» طرحت الكثير من إشكالياتها على العلوم الإنسانية. وأصبح من الصعب على دارس العلوم الانسانية عامة، والأدب خاصة أن يفصل بين الذات والموضوع بتلك الطريقة الصارمة التي اعتاد من

سبقوه القيام بها دون أي شك أو تردد.

وهذا ما فتح الباب على مصراعيه لعودة المعيارية إلى النقد الأدبي من جديد، وبطريقة لم يسبق لها أن تحققت منذ تأسيس «أرسطو» لقواعد النقد المعياري في كتابه العظيم «فن الشعر»، لأن الشك الذي أراقته طرائق البحث الحديثة على مصداقية الأحكام الوثوقية السابقة عن الإنسان رد البحث إلى إرهاف أدواته الوصفية والتحليلة والاستقرائية، بدلا من الاستمرار في إصداره لأحكام القيمة بكل ما تنطوي عليه من تصورات أخلاقية عن العالم والإنسان، مهما كانت روعة ما تتسم به من حسن القصد، فإن قدرتها على الصمود في وجه الأسئلة الجديدة عن دوافع الأداة ومدى تدخل الذات في الموضوع محدودة إلى أقصى حد. وكان الحل هو التعمق في البحث عن الخصائص النوعية التى تتشكل عبرها ماهية كل مجال نوعى من مجالات النشاط الإنساني، باعتبار أن المعرفة النوعية المتفحصة هي الطريق الوحيد لأي معرفة صلبة. وكان هذا هو المنحى الذي اختطه «دي سوسور» فى دراسته المهمة للغة عام ١٩١٥ و«فيكتور شكلوفسكي» في بحثه الشهير عن «الفن كأداة Art as Device» عام ١٩١٧ والذي فتح الباب أمام استقصاءات الشكليين الروس المبهرة، وما تلاها من بحث جاد فيما اصطلح على تسميته الآن، بعد أن بلغت تراكماته حداً كبيراً، بالنظرية الأدبية أو النقدية الحديثة.

الخطاب النقدي الجديد ومنطلقاته المعرفية:

والواقع إن أهم ما تتسم به النظرية النقدية الحديثة هو أنها تخلصت من تلك المعضلة الأفلاطونية وخلصت الأدب من إسارها، والأهم من ذلك أنها حررته من أسر مجموعة المصادرات الإنسانية والمعرفية التى أهدرت حق قطاعات إنسانية كبيرة في التعبير عن نفسها، أو سكتت عنه وقمعته بهذا السكوت القصدي لأمد طويل، لأن انطلاقها من البحث عن أدبية الأدب، وطموحها إلى الكشف عن ماهيته، هو الذي طرد من أفق الاستقراء الأدبي كل أسئلة المعضلة الأفلاطونية التي سيطرت على مسيرة النقد لعدة قرون. فلم يعد الأدب معها مشغولاً بالدفاع عن نفسه إزاء اتهامات حقيقية أو متوهمة، أو مهتماً بتبرير ذاته أو دوره. لأن منطلق البحث الأدبي الجديد ينطوي على مصادرة مهمة ترى أن الأدب نشاط إنساني برر نفسه بالفعل من خلال استمراره وفاعليته عبر الحياة الإنسانية التي نعرفها. فلم نعرف تاريخياً، منذ المجتمعات البدائية وحتى اليوم، بوجود حياة إنسانية لم يكن لها نشاطها الفني أو الأدبى، منذ رسوم إنسان الكهوف المدهشة، وحتى أحدث الأعمال الفنية والأدبية المعاصرة. وهذا الوجود التاريخي للأدب هو الذي ينفي عن دائرة البحث أسئلة الوجود، ودوافع الدفاع عن نشاط صمد لعوادي الزمن، واستمر برغم كل متغيراته. وكان من الطبيعي أن يفتح الفراغ من أسئلة الوجود الباب على مصراعيه لأسئلة الهوية. فلم يعد السؤال المطروح هو ماهي وظيفة الأدب؟ أو ماهي مبررات وجوده؟ بل تجاوز ذلك إلى: ما الذي يجعل الأدب أدباً؟ أو الفن فناً؟ أي ماهي طبيعة أدبية الأدب، وفنية الفن؟

هذه النقلة المنطلقية خلقت نوعاً من القطيعة المعرفية، لا مع الميراث النقدي الذي انشغل بالرد على المعضلة الأفلاطونية فحسب، وإنما كذلك مع المفتريات النقدية التي أسست بحثها في نطاق الأيديولوجيا أو في العلوم الاجتماعية المختلفة. وكانت هذه القطيعة المعرفية أمراً بالغ الأهمية لأنه قطع صلة النظرية الأدبية بالكثير من المصادرات الفلسفية أو الفكرية التي سكتت عن انتهاك حقوق قطاعات عريضة من المجتمع الإنساني، أو باركت دون قصد أحياناً هذا الانتهاك وسلمت به. لأنها استهدفت بالدرجة الأولى تأسيس استقلالية الأدب باعتباره نظاماً نسقياً ومعرفياً متميزاً كمجال للدراسة المنهجية، وجعلته هدف

البحث الأدبي النظري، وغايته الأساسية.

وقد أدى هذا إلى البحث في خصوصية المادة الأدبية، وجعلها مدار الدرس النقدي، حتى يمكنه استخلاص حقائق هذا الفن اللفظي، والتعرف على البنى والأنساق الفاعلة فيه. لذلك كان «بوريس إيخنباوم» محقاً حينما قال: «إن الطريقة الشكلية استحوذت على اهتمام شامل وأصبحت مدار الجدل، ليس بسبب خصوصيتها المنهجية، وإنما بسبب طبيعة توجهها نحو فهم الأدب ودراسته ... ويعود الفضل في هذا التحول المنطلقي الحاد إلى تضييق الفجوة بين المشاكل المحددة لعلم الأدب، والمشاكل العامة لعلم الفن»(٧). واستخدام «إيخنباوم» لمصطلح العلم استخدام عمدي يهدف إلى الاجهاز على الفجوة التقليدية بين الإنسانيات والعلوم الطبيعية والاجتماعية من جهة، وإلى وضع الجهد الرئيسي للشكليين الروس في نطاق الاستقصاء العلمي المغاير كلية للجهد الأيديولوجي أو التكهني الذي كانت تدور معظم الاجتهادات النقدية في سياقه.

ويستطرد «إيخنباوم» قائلاً: «بالرغم من إمعان الشكليين الروس في التخصيص، فإن المفاهيم والمبادئ العامة التي أسسوا عليها عملهم تشير بالطبع إلى نظرية عامة في الفن. ولذلك فإن إحياء البلاغة poetics أو النظرية الأدبية من حالة الركود الشامل الذي عانت منه ليس أمراً بسيطاً من حيث قدرته على إعادة طرح عدد من الإشكاليات المحددة، وهدمه لعالم كامل من المفاهيم السائدة حول الفن. وقد نجم هذا عن سلسلة كاملة من الأحداث التاريخية، كان أهمها على الإطلاق الأزمة في فلسفة الجمال والتغيرات الجذرية في الفن»(٨). وبهذه الطريقة يؤسس «إيخنباوم» البعد التاريخي لاستقصاءات الشكليين الروس التي شاع أنها مجردة كلية من التاريخانية، وأنها مغرقة في نزعتها الشكلانية، إلى حد تجاهلها كلية للسياق الحضاري الذي ظهرت فيه، أو الذي صدر عنه العمل الفني الذي تتناوله.

فلم تظهر هذه المدرسة فحسب باعتبارها محاولة للتخلص من الأزمة التي كانت تعاني منها فلسفة الجمال وقت انبعاثها، أو نتيجة للكسل العقلي والمنهجي الذي كان يعاني منه مؤرخو الأدب في ذلك الوقت، ولكنها ظهرت كذلك، كما يؤكد هنا، كنوع من الاستجابة للتغيرات الجذرية التي انتابت الفن في عصرها. فقد كان العصر الذي ظهرت فيه هو عصر ازدهار المستقبلية في الأدب والفن في روسيا، ولم يكن بمقدور المناهج النقدية السائدة، بتجاهلها الواضح للبحث النظري، واستنامتها لدعة قيمها الجمالية البالية، التعامل مع جديد هذه المدرسة الفنية التي تمردت على كثير من المواضعات الفنية والأدبية السائدة. لذلك كان أهم ما أعادت كتابات الشكليين الروس تأكيده هو أن النقد الانطباعي أو الصحفي أو حتى الرمزي السائد في عصرها قد فقد الوعي بغايته ودوره، وموضوع بحثه ومجال هذا البحث، إلى الحد الذي أصبح وجوده معه أقرب إلى الوهم منه إلى الواقع.(٩) وأن على النقد أن يعيد من جديد تأسيس موضوعه، وأن يحدد مجال بحثه ومدار اهتمامه، أي أن يطرح من جديد الأسئلة الأساسية: أسئلة الوجود والماهية.

وقد أدى هذا إلى بدء الشكليين الروس، وهم أول من أسس قواعد المنطلق المعرفي الجديد الذي بلورته النظرية الأدبية الحديثة، من مبدأ أن دراسة الأدب لابد أن تتجه نحو الخصوصية والتجسيد، وأن تنأى قدر المستطاع عن تلك الانتقائية غير المنهجية التي اتسم بها النقد السائد في عصرها. وكان في رفضهم لتلك الانتقائية انصراف واضح عن هذا الخلط الاعتباطي بين المناهج العلمية المختلفة والمشكلات المنهجية المتباينة. وقد انطلقوا في هذا الرفض من مبدأ بسيط هو أن هدف الدراسة العلمية والمنهجية للأدب لابد أن يكون التعرف على الخصائص النوعية للمادة الأدبية، واستقصاء السمات التي تميز هذه المادة عن غيرها من المواد الأخرى. أو بتعبير ياكبسون «إن هدف علم دراسة الأدب ليس الأدب نفسه بل الأدبية، أي مجموعة الخصائص التي تجعل عملاً معيناً عملاً أدبياً»(١٠). لكن تأسيس هذا المبدأ

البسيط، دون اللجوء إلى التهويمات الجمالية، تطلب مقارنة نسق تراتب الحقائق الأدبية بنسق آخر قريب منه، وهو نسق تراتب حقائق الأنشطة اللغوية الأخرى، وذلك من خلال المقارنة بين اللغة الشعرية واللغة العملية أو النفعية. وكان اختيار اللغة باعتبارها النشاط الإنساني الذي يؤسس عليه الشكليون خصوصية التناول الأدبي وتمايزه بالقياس عن أي تناول آخر للغة، هو السبيل للتخلص من لجوء الدراسة الأدبية إلى المناهج التأويلية الأخرى في دراسة الأدب، بدءً من التأريخ الأدبي والثقافي إلى المناهج الاجتماعية والنفسية وحتى الجمالية، والتوجه صوب مزيد من الاستقراء العلمي والموضوعي للظاهرة الأدبية، مما فتح الباب لإثارة الأسئلة حول مصادراتها والمسكوت عنه فيها.

وقد فصلت هذه المرجعية اللغوية دراسة الأدب عن مجموعة المصادرات المنطقية التى تبنتها النظرية النقدية، دون مساءلة حول حقوق قطاعات كبيرة من المجتمع الإنساني وأقلياته. لأنها موضعت الدراسة الأدبية ضمن الدراسات الإشارية semiotics التي تعتبر النص الأدبى مفردة في نظام كامل من العلامات النصية التي تتكون من علاقاتها قواعد الإبداع والتلقي على السواء. وأدى هذا إلى دراسة الإشارة الأدبية باعتبارها أداة في عملية التوصيل بين المرسل والمتلقي من ناحية، وباعتبارها علامة لها محتواها الدلالي من ناحية أخرى.

ومن هنا بدأ تمحيص كل جزئيات النص الأدبي باعتبارها إشارات ثنائية البنية ومزدوجة الوظيفة في وقت واحد، لا انفصال فيها بين ثنائية العلامة/الدلالة، أو بين ازدواجية الدلالة/الوظيفة. وهذا ما أكسب كل إشارة دلالاتها داخل النص الأدبي، وفتح الباب أمام التعرف على الدلالات والوظائف المتعددة التي تنهض بها داخل البنية النصية. فإدخال المرأة مثلاً، باعتبارها إشارة في نظام شفري معقد للتواصل داخل العمل الأدبي، يستهدف ضمن غاياته صياغة صورة العالم، وليس الاقتناع بتوصيل صورة جاهزة أو مصاغة سلفاً عنه. وكان إدراك هذه الحقيقة هو المقدمة الضرورية لإدخال الهم الإنساني لها، والأسئلة المتعلقة بوضعها وحقوقها، في قلب النظرية الأدبية نفسها. كما أن الوعي بتراتب العلاقات داخل النظم الإشارية هو الذي كشف عن حقيقة العلاقات التراتبية في بنية المكانات داخل النص الأدبي نفسه، وعن علاقة هذا كله بأنساق التراتبات الاجتماعية المستقرة في الإطار المرجعي الذي يصدر عنه العمل، وتبنيه لها، دون الوعي بما تنطوي عليه من تحيزات، أو ما تتضمنه من حيف بالبعض وتمييز للبعض الآخر.

كما فتح تأسيس دراسة الأدب على قاعدة من الدراسات اللغوية المقارنة بدلاً من دراسات العلوم الاجتماعية والفلسفية المجال أمام البحث في دوافع الرسالة الأدبية، باعتبارها رسالة لغوية لها غاياتها وبنيتها. ومد نطاق هذا كله إلى كل جزئية من جزئيات هذه الرسالة ومكوناتها، بما في ذلك البحث في مرسل هذه الرسالة ومتلقيها، في دوافع المرسل وطبيعة عملية التلقي. ويموضع «ايخنباوم» هذا التغيير الأساسي في منطلق البحث الأدبي الذي استحدثه الشكليون في سياقه التاريخي والأدبي حينما يرجع التفرقة الأساسية التي بلورها ليڤ ياكوبنسكي Lev Jakubinski بين اللغتين الأدبية والعملية إلى ضرورة فهم ما عناه المستقبليون الروس بتوجههم صوب لغة عابرة للمنطق العقلي transrational language باعتبارها الهدف المطلق للقيمة المستقلة للفن التي تغياها المستقبليون. لأنه بدون التمييز بين هذين النوعين من اللغة، حيث تنحو اللغة العملية إلى التركيز على الرسالة التي تبتغي توصيلها، بينما يتراجع الهدف العملي التوصيلي في اللغة الشعرية إلى الخلفية وإن لم يختف كلية، وتبرز بدلا منها سمات أخرى تكتسب الخصائص اللغوية الأخرى معها قيمة مستقلة، لم يكن ممكنا الكشف عن حقيقة اللغة العابرة للمنطق والمتجاوزة للرسالة الإبلاغية التي سعى المستقبليون إلى تحقيقها.

وكان هذا التمييز بين مختلف اللغات أو الأنساق الإشارية هو الذي فتح الباب أمام الخطوة المنطقية التالية، وهي تلك التي أنجزها «شكلوفيسكي» في مقاله الشهير «الفن كأداة» حول تحليل الشكل الفنى بعدما استنفد سابقوه عملية تحليل البنية اللغوية في مفرداتها وأصواتها وإيقاعاتها وتراكيبها السياقية. ذلك لأن تحليل شكلوفسكى للشكل الفني أجهز على المقولة النقدية الشائعة فى عصره، والقائلة بأن الشعر تفكير بالصور. فقد أكدت دراسته التناصية أن الشعر يتضمن استعادات كثيرة للصور التى استخدمها الشعراء السابقون أكثر مما ينطوي على تفكير بها. وأن هذه الاستعادات هي المسئولة عادة عن ثبات أغلبية الصور واستاتيكيتها، وأن الذي يميز الصور الشعرية عن الصور النثرية أنها تتحدد باعتبارها واحدة من أدوات اللغة الشعرية، متساوية في الدور والأهمية مع غيرها من الأدوات الأخرى من التوازي والتجاور والمقارنة والتكرار والتساوق والتماثل والإغراق، وغيرها من أدوات اللغة الشعرية.

وكان الكشف عن آليات الاستعادة تلك هو المقدمة الضرورية للوعي بانتقال الأنساق والتحيزات الاجتماعية، وعلاقات التراتب السائدة في الأطر المرجعية، إلى العمل الأدبي، وثباتها النسبى فيه. كما كشف «شكلوفسكي» عن استراتيجية التغريب أو جعل المألوف غريبا باعتبارها واحدة من أدوات الفن الأساسية، وكذلك ما دعاه بالصيغ أو الأشكال الاعتراضية أو المعوقة ımpeded form التي تضاعف من صعوبة الاستيعاب، أو تطيل مداها، بحيث تصبح عملية استيعاب الرسالة أو الإحاطة بمعانيها ودلالاتها هي غاية في حد ذاتها، وليست مجرد وسيلة لتحقيق غاية. ولذلك فإن من المفروض أن يعمل الفن على تطويلها، إذ يستهدف تحقيق نوع من الإدراك مغاير لذلك الذي يتغياه الإدراك العقلي، لأنه إدراك الحس والرؤية والخبرة لا إدراك الفهم التجريدي الجاف. فاللغة الشعرية تتميز عن اللغة النثرية بقدرة تراكيبها على التجسيد، سواء أتحقق هذا التجسيد من خلال أبعادها الصوتية أو التعبيرية أو الدلالية أو الاجتماعية أو من خلالها جميعا. وقد نقل هذا مركز الثقل في التحليل النقدي فيما بعد من التركيز على المحتوى أو المعنى إلى الاهتمام بمسألة التوليف أو التركيب الذي تتخلق به عناصر هذا التجسيد. وكان أبرز الاكتشافات التي قدموها في هذا المضمار هو التفرقة المهمة بين ترتيب السرد أو الحبكة sjuzet وتتابع القصة أو الحكاية fabula كما وردت في تسلسلها التعاقبي.

فقد كشف ادراك تباين السرد عن القصة أو الحبكة عن الحكاية في العمل الأدبي عن حقيقة هذا الجدل الدائم والدائر في قلب كل عمل فني بين الاثنين. كما فتح الوعي بهذا الجدل الباب أمام مجموعة من الاستقصاءات النقدية المهمة حول بناء النص الأدبي، تحول معها مفهوم الأدب بالتدريج ليصبح صنواً لمفهوم البناء المستقل القادر من خلال شبكة أنساقه وبناه على إدارة جدل خلاق بينه وبين أبنية أخرى لها نفس الدرجة من التعقيد والاستقلالية. ذلك لأن «شكلوفيسكي» أكد في مقاله المذكور أن «تصور العمل الفني يتم على خلفية من الأعمال الفنية الأخرى ومن خلال العلاقات الترابطية معها. ويتحدد شكل العمل الفني بناء على علاقته مع الأشكال والصيغ السابقة عليه. فالإبداع كتواز أو تعارض مع أنماط وصيغ سابقة ليس مجرد وصف للمحاكاة التهكمية parody وحدها، وإنما ينطبق هذا الوصف على أي عمل فني على الإطلاق. فالأشكال والصيغ الفنية الجديدة لا تظهر نتيجة للتعبير عن محتوى جديد، وإنما لتحل مكان أشكال قديمة فقدت بالفعل قدرتها على التطور والتعبير»(١١).

وقد أضاف «ميخائيل باختين» إلى هذا كله بعداً مهماً، وهو بعد وعي الخطاب الأدبي بطبيعته الحوارية، وهو الوعي الذي سينتقل فيما بعد إلى مجالات كثيرة أخرى. ذلك لأن كل خطاب أدبي عنده «يعي بدرجة من الدرجات التي تتفاوت حدتها ورهافتها نوعية متلقيه وناقده، ويعكس في بنيته بعض الاعتراضات المتوقعة عليه، وبعض التقييمات المحتملة له، ووجهات النظر التي يمكن طرحها في مواجهته.

هذا فضلاً عن أن الخطاب الأدبي يعي أن ثمة خطابات أخرى وأساليب أدبية أخرى بجانبه. ومن أبرز العناصر الثاوية فيما يسمى برد الفعل ضد الأساليب الأدبية السابقة، والموجودة في كل أسلوب أدبي جديد، هذا التوتر الداخلى أو هذه الإشكالية الضمنية التى تتجلى فى تلك النزعة الخفية المضادة للتنميط والأسلبة والمناهضة للخضوع لأي أسلوب مستقر سابق. وهو الأمر الذي يتحد غالباً مع الرغبة المباشرة فى المحاكاة التهكمية له»(١٢).

فمحاكاة شكل أدبي بطريقة تهكمية parody تنطوي بالقطع على درجة من رفض هذا الشكل وإبراز عدم فاعليته أو ملاءمته للتجربة، ولفت النظر إلى أهمية الأسلوب الذي يطمح إلى الحلول محله بطريقة مراوغة أو غير مباشرة. ويكشف «باختين» من خلال إضاءته لوعى النص بتلك الأساليب السابقة عليه ورغبته القوية في الانفلات من سطوتها عن تفرد النص الأدبى ونزعته التحررية من كل سيطرة، حتى لوكانت سيطرة التقاليد والمواضعات التي تجعل تلقيه ممكنا، والتي تيسر عملية إبلاغه لرسالته. وهي الخاصية التي تفتح الباب للتعرف على حقيقة مفهوم منظري الأدب المحدثين للإنسان وللحرية. لأن تحول رفض التنميط والتبعية إلى خصيصة أساسية من خصائص البنية الأدبية ذاتها ينطوي على مصادرة أساسية تفترض أنها سمة أساسية في كل نشاط جدير بالاستقلالية، ناهيك عن مبدع هذا النشاط نفسه وهو الإنسان. وتأسيس علاقة النص بمجتمع النصوص الأخرى على الجدل الحر والندية والحوار الخلاق يفترض أيضا مصادرة أساسية تتوخى تجذير نفس العلاقة بين البشر في المجتمع بعيداً عن مختلف التحيزات.

مركزية الذات وحقوق الإنسان:

والواقع أن تأسيس الشكليين الروس لاستقلالية النص الأدبي، ولحوارية النصوص فى مجتمع مترابط ومتفاعل من النصوص المتحاورة أبداً، والمتحولة دوماً، كان هو المنطلق الذي نهض عليه الكثير من الإضافات التالية فى النظرية الأدبية الحديثة، وهو في الوقت نفسه حجر الزاوية في تصور هذه النظرية الأدبية الحديثة للإنسان، وتأسيسها رؤيتها لحقوقه على قاعدة من هذا الاستقلال والحوارية التى تنهض على مبدأ التفاعل الخلاق، وليس على مبدأ الفرض أو القهر. لأن استقلال الأدب كمجال للبحث المعرفي عند الشكليين الروس يفترض مبدأ استقلالية كل مجال للبحث المعرفي وجدارته بالاستقصاء الموسع والمتعمق، كما ينطوي في الوقت نفسه على احترام نتاج النشاط الإنساني، وهو أمر لا يتوفر بهذه الطريقة المنهجية دون افتراض احترام مماثل لمنتج هذا النشاط نفسه. كما أن هذا الاستقلال يفترض بداءة المساواة، كما تفترض الحوارية الندية التي لا ينهض بدونها أي حوار حقيقي. لذلك كان من العسير التسليم بهذين المبدأين مع تبني مفهوم عن الإنسان يسلم باضطهاد قطاعات كبيرة منه بسبب الجنس أو اللون. فالطبيعة الاستقرائية لنزعة الشكليين المنهجية والتي أولت كل جزئيات العمل الأدبي عناية متساوية لم تتسق مع التصور التراتبي الذي تنطوي عليه التبريرات الأخلاقية أو الاجتماعية للأدب. بل إن استقراءات النظرية الأدبية الحديثة لأنساق العلاقات الصانعة لبنية العمل الأدبى والمولدة للدلالة فيه كانت هى التي فتحت الباب لعملية تمحيص كل المسلمات التي تنطوي عليها هذه الانساق والتي تتعارض في كثير من تصوراتها مع مبدأي الاستقلال والحوارية، ومع مبدأ آخر أضافه البنيويون وهو مبدأ التحول والحركية.

فقد كان افتراض هذا الاستقلال والتسليم به وراء مفاهيم البنيويين الأساسية حول البنية التي تتسم في رأي «جان بياجيه» بثلاث سمات أساسية. إذ «يمكننا القول بأن البنية نسق من التحولات، ولأنها نسق أو نظام وليست مجرد مجموعة من العناصر ذات الخصائص المحددة، فإن هذه التحولات تنطوي على عدد من

القوانين المحددة وهي: أن ما يحمى البنية ويثريها هو التفاعل بين قوانين تحولاتها أو قوانينها التحولية التى لا تنتج قط أي نتائج خارج هذا النسق أو النظام، ولا تستخدم في هذه العملية أي عناصر من خارجه. وباختصار فإن فكرة البنية تنهض على ثلاثة مفاهيم أساسية: مفهوم الكلية wholeness، ومفهوم التحول transformation، ومفهوم الترتيب الذاتى «self- regulation»[١٣] الذي يعيد فيه النسق باستمرار ترتيب نفسه مجريا التحويرات الضرورية ليظل دائماً كلياً ومتكاملاً بعد كل تحول. بهذه الطريقة أثرت البنيوية إنجاز الشكليين الروس فى هذا المجال لأنها أضافت إلى مفهوم الاستقلالية والجدل الحواري مفهوم الكلية والتحول المستمر، لأن مفهوم الترتييب الذاتى متضمن في هذين المفهومين. كما أنها أدخلت الإنسان في هذا المفهوم ضمن ممارساتها النقدية، وخاصة تلك التى تعاملت فيها مع الموضوع الإنساني.

ومن البداية علينا أن نتناول مسألة الذات/الموضوع subject في الفكر النقدي الحديث، وهو موضوع تصعب الإحاطة هنا بكل جوانبه وكل تجلياته، لأنه متضمن في كل تناول نقدي جديد، ومفترض في حل مصادرات هذا التناول. وسأكتفي فى هذا المجال بمثال واحد من نقد أبرز النقاد البنيويين قاطبة وأغزرهم خيالاً وموهبة وهو «رولان بارت». ففى قراءته للفضاء في لوحات الطبيعة الصامتة still life الهولندية في مقالته «العالم كشيء The World as Object»[١٤] نجد أنه لا يتصور الأشياء objects بمعزل عن الذات/الموضوع subject إذ يقرأ الفضاء باعتباره فضاء إنسانياً، برغم غياب الإنسان منه.

فقراءة «بارت» لفضاء الكنائس الخاوية التي يرسمها سينريدام Saenredam تمحور كل مكونات اللوحة عبر تصور مركزي للإنسان يرى أنه هو مانح هذه المفردات المعنى. وأن وجوده غير المرئي مطبوع على كل حركة في اللوحة، وعلى كل لمسة للفرشاة وفي كل تفاصيل مفردات العالم المرسوم، وكأنها معكوسة على مرآة وعي الإنسان أو مرئية بعينيه اللتين تنهضان بوظيفة عيني «الميدوزا» المعكوسة، لأنهما تمنحان الحياة المعنى، وتسبغان على مفردات الطبيعة الصامتة فى اللوحات الحياة والوجود. لأن «سينريدام» استطاع «أن يحقق حالة انغلاق الذات/الموضوع على نفسها بطريقة أكثر مكراً وحذقاً من الاضطراب والتشوش الذي يرسمه معاصرونا. ذلك لأن رسم هذه المساحات والسطوح التي لا معنى لها بهذا القدر الغامر من الحب الدفاق، ودون رسم أي شيء آخر غيرها، يبلور لنا الجماليات الحديثة للصمت. و«سينريدام» يمثل التناقض الكلي، لأنه يعبر بالتضاد عن طبيعة الرسم الهولندي التقليدي الذي عصف بالدين وأحل الإنسان وعالمه الزاخر بالأشياء مكانه»[١٥].

وقراءة «بارت» الحاذقة لمركزية الإنسان في العالم لا تلجأ إلى الكشف عن هذه المركزية في لوحات ڤيرمير Vermeer الزاخرة بالبشر وحاجياتهم، المترعة بتفاصيل المشهد الإنسانى الذي تنطق كل مفرداته بوجود الإنسان، لأنه لو فعل ذلك لما أضاف جديداً، ولما كشف لنا عن وعي النظرية النقدية الحديثة بمركزية الإنسان في أكثر المواقف بعداً عن التعبير عنها. ولكنه يقرأ الإنسان في لوحات «سينريدام» التي شغفت برسم مساحات شاسعة لجدران الكنائس الخاوية وفضاءاتها. فلوحات «سينريدام» بسطوحها الهادئة المعادية لتقاليد اكتظاظ اللوحة بالبشر والأشياء، والمولعة بتقديم مساحات شاسعة من الفضاء الذي لا تعمره إلا النظرة الإنسانية وهي تتأمله من خارج اللوحة ومن داخلها على السواء: من منظور المتلقي، ومن منطلق الفنان معا، هى أفضل برهان عنده على مركزية الإنسان.

ويؤكد لنا «بارت» من خلال هذه القراءة أن الإنسان هو الذي يمنح هذا الفضاء الوجود والمعنى، وأنه لا يمكن تصور وجود للأشياء بدونه، لأن مملكة الأشياء تكتسب دلالاتها الإشارية من إعادة تأسيس العلاقات المحذوفة أو المضمرة بينها وبين الإنسان. كما أن قراءته لهذا النوع من اللوحات لم تكتمل دلالاتها التأويلية إلا من خلال ربطها بتراث الرسم الهولندي أو المعاصر لها، والرسم الإيطالي السابق عليها.

لأن غياب ما اعتاد الرسم السابق عليها والمعاصر لها التركيز على حضوره هو الذي أكسب هذا الغياب دلالاته وحّمله بطبقات متراكبة من المعنى. ومن هنا كان العنصر التناصي فى القراءة هو المفتاح الذي ساهم في تأكيد قيمها الإنسانية، وصياغة موقفها الفكري معا. وكان تأكيد حضور الإنسان في المشهد الخالي منه هو الاعتراف الأكبر بأهميته التي تنهض عليها جل الافتراضات الجوهرية حول حقه وحريته.

والواقع أن قراءة «بارت» للوحات «سينريدام» تقع على الوتر المشدود بين البنيوية وما بعدها من استقصاءات نظرية حديثة. إذ «يمكن تلخيص أهم الفروق بين البنيوية واستقصاءات ما بعد البنيوية في النقد الحديث في الانتقال من تناول إشكالية الذات/الموضوع problematic of the subject إلى تفكيك مفهوم التمثيل concept of representation حيث واصل عمل «جاك ديريدا» نقده للبنيوية من هذا المنظور المحدد. لأن علم اللغويات والبنيوية يعتمدان بالنسبة لديريدا على مصادرات مثالية لم توضع موضع البحث والتشكيك، ولم تطرح في ساحة السؤال، والتي تنعكس في مفهومهما للإشارة باعتبارها كياناً مغلقاً على نفسه»(١٦).

فقد استخدم «ديريدا»، الذي يعد عمله نقداً منهجياً مستمراً للبنيوية، وتكملة لها في الوقت نفسه، أدوات المقترب البنيوي، وأدارها بشكل من الأشكال ضده. لكن بحث التفكيكية وكل استقصاءات ما بعد البنيوية، وخاصة تلك التي تتمثل في أعمال «ميشيل فوكو»، لا تتعارض في جوهرها مع المبادئ الأساسية التي تبرعمت فى أعمال الشكليين الروس، ونضجت في إنجازات البنيويين الفرنسيين، بل إنه لم يكن من المتصور لها التبلور دونهما. لذلك فإن مفهوم عدد من نقاد ما بعد البنيوية المعاصرين لموضوع حقوق الإنسان، والذي دارت حوله سلسلة من المحاضرات الشيقة التي نظمتها جمعية «أمينيستي» الدولية في أكسفورد، لا يمكن إدراك حقيقة دلالته ومراميه مالم نموضعه في إطار المنطلقات المعرفية للنظرية النقدية الحديثة، وضمن أسسها الفلسفية.

وبدأت هذه السلسلة من المحاضرات التي شارك فيها عدد من أبرز النقاد المعاصرين(١٧) بحوار مع «جاك ديريدا» تناول أولاً مفهوم الذات/الموضوع subject باعتباره المدخل لأي تحليل لموضوع حقوق الإنسان على صعيد المفهوم المجرد، وعلى صعيد التحقق المتعين له في ثقافة من الثقافات أو مجتمع من المجتمعات في الوقت نفسه. ومصطلح الذات/الموضوع من المصطلحات الفلسفية الجافة والمجردة. لأنه يشير إلى أي موضوع للبحث أو التفكير الفلسفي سواء أكان هذا الموضوع ذاتاً إنسانية أم فكرة مجردة. وهو هنا أقرب ما يكون إلى العامل الفاعل أو المسند إليه بالمعنى النحوي وقد أخضعته الدراسة لها.

وينطوي هذا المفهوم المجرد في استخداماته الفلسفية على الإنسان والعقل والروح ويتجاوزها جميعاً. لكن هذا المفهوم يكتسب أهميته من تجريده وشموله معاً، ومن قدرته على أن يحمل في أعطافه الكثير من الإيحاءات التي لا يمكن ملاحظتها أو مراقبتها بسهولة، والتي تترك ترسباتها فيه كل الممارسات والتحيزات الاجتماعية والعرقية والجنسية والعقلية والعاطفية. ويمكننا هذا المفهوم الغفل في كثير من الأحيان من الابتعاد عن الموضوع المدروس بمسافة كافية لتحقيق الحد الأدني من الموضوعية، إذا ما بقي لهذا المفهوم مكان في العلوم الإنسانية، التي تمكننا من تمحيص الكثير من المفاهيم والمفردات التي نأخذها على عواهنها. هذا فضلاً عن أن مفهوم الذات/الموضوع باعتباره أحد ألفاظ الأضداد له نصيبه من التناقضات التي يفسرها بعده التاريخي الذي أرساه «كارل ماركس»، والنفسي الذي أسسه «سيجموند فرويد»، والفلسفي الذي بدأ مع «ادموند هوسرل».

وقد بدأ الحوار مع ديريدا بمحاولة تفكيك مفهوم الذات/الموضوع للكشف عن أبعاده الأخلاقية

والفكرية في النظرية النقدية الحديثة قبل المغامرة به في موضوع حقوق الإنسان، وعما إذا كان الموضوع الذي تسعى منظمة «أمينيستي» الدولية للدفاع عنه وهو «حرية الإنسان» لايزال موجوداً بالتصور الذي انطلقت منه هذه المنظمة، أم أنه مشروط بسياق معين وثقافة محددة. وبالتالي طرح الأساس المعرفي لمسألة الثوابت والمتغيرات للبحث من ناحية، وتفكيك هذا الأساس وفقاً لمقولات «ديريدا» المهمة عن الاختلاف/الإرجاء من ناحية أخرى. وأكد «ديريدا» في رده على أن تحليل أو تفكيك هذا المفهوم «الذات/الموضوع» لا يعنى بأي حال من الأحوال حل الإشكاليات الثاوية فيه، وإنما يعني التحليل التاريخي للمفهوم والكشف عن الطبقات المتراكبة التي تكون منها تاريخه باعتباره تاريخاً مثقلاً بالدلالات، وباعتباره في الوقت نفسه مصطلحاً يكتسب دلالاته المتغيرة من خلال عمليات معقدة من الإزاحة والاختلاف.

ومن البداية كان لابد من التفرقة بين ميراث هذا المفهوم التاريخي الذي يكتسب درجة معينة من الثقل الدلالي في الفلسفتين الألمانية والفرنسية ويفتقر لهما في الاستخدام الانجليزي للمصطلح، وبين واقعه في غير هذه الثقافات. وبهذا أدخل «ديريدا» البعد اللغوي للنقاش باعتباره تاريخاً استعمالياً مثقلاً بالمعاني، قبل التعامل به مع قضية يفترض أن لها بعداً إنسانياً شاملاً، أو أن ثمة اتفاقاً عاماً عليها، وهي قضية حقوق الإنسان. لأن هذا المفهوم مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتراث الفلسفي الغربي له، ولا يمكن له أن ينطوي على نفس المعني والدلالات في فلسفة لا يدخل هذا الميراث ضمن خلفيتها المعرفية. ولذلك فإن أي تفكيك لهذا المفهوم الضروري للتعامل مع قضية حقوق الإنسان لابد أن يبدأ بالتحليل الجنيولوجي للمصطلح أي تحليل شجرته الوراثية أو تاريخ أسلافه من حيث تاريخه وموروثه واستعمالاته، والطريقة التي اكتسب بها مشروعيته معا.

فما يعنيه مفهوم الذات/الموضوع في الفكر الغربي يعود إلى الفكر الأرسطي ويشكل عبر تراكماته التاريخية جوهر مفهوم الهوية. وحينما شرع «ديريدا» في تعريف هذا المفهوم وجدنا أنه يستقي الكثير من محاور هذا التعريف من مصادرات البنيوية بالرغم من اختلافاته معها. فالذات /الموضوع كالبنية تماماً كلية لايمكن تجزئتها، ولا تتماهى إلا مع ذاتها، وهي دائمة التحول وذاتية الترتيب. ولذلك فإن أي محاولة لتفكيك هذا المفهوم تنطوي على تحليل للمصادرات المفترضة فيه، والمتضمنة في استخداماته الفلسفية أو الأخلاقية أو حتى السياسية.

ولذلك فإن ما ندعوه بحقوق الإنسان ليس إلا مجموعة من القوانين والمتطلبات التي صاغتها الذات الغربية في مسيرتها لبلورة ماهيتها من الميراث الأرسطي حتى الكوجيتو الديكارتي و«الذات المفكرة» عند «كانت» التي يجب أن ترافق عنده كل تمثيل أو تجربة، إنها الأنا الكاملة في نفسها وبنفسها والممثلة للذات الإنسانية في تجريدها. وللدخول بهذه الذات في معمعة قضية كحقوق الإنسان، تنهض أساساً على الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، لابد أن نُدرك أولاً أن لهذا الإعلان تاريخه وتاريخانيته. وهو التاريخ الذي يبدأ منذ الماجناكارتا الانجليزية وبيانات الثورة الفرنسية، وغيرها من التواريخ التي ساهمت في تحديد طبيعة هذا المفهوم. لأنه بدون هذه التواريخ، وبدون المصادرة الأساسية التي تعرف الإنسان، رجلاً كان أو امرأة، بأنه الحائز الأول والوحيد لجسده وروحه معاً، وأن من حقه هو وحده أن يتصرف بها بحرية، تغيب عنا جوانب مهمة فيه. لا يمكن استيعابها دون أن نأخذ في الحسبان كل المصادرات أو البديهيات والمفاهيم المتعلقة بتعريف الذات من حيث حريتها وحقها في هذه الحرية والتي تبلورت عبر أكثر من قرنين من الزمان في الفكر الغربي الحديث.

فالذات/الموضوع ليست إذن شيئاً مجرداً، وإنما هي مفهوم يجب أن يحدد وفق سياقه التاريخي والثقافي والاجتماعي معا. وفي هذا السياق لابد أن ندرك أن منظمة «أمنيستي» الدولية ليست إلا معملاً

للتفكير، أو مجالاً لتأمل طبيعة ماهية حقوق الإنسان، وماهية الإنسانية أو الإنسان ذاته. وليست مؤسسة تسعى لفرض تصوراتها المسبقة على ثقافات ومجتمعات لا تشاركها الإيمان بهذه التصورات. ولذلك لابد من طرح أسئلة كثيرة أخرى على العقل الغربي قبل الوصول إلى أي تصور كونى راسخ حول هذا الموضوع: ما هي العلاقة بين فهمنا المجرد لحقوق الإنسان، ودولة محددة، أو مجموعة معينة من الإجراءات والتشريعات والقوانين؟ وبمعنى آخر ماهي العلاقة بين هذا كله وبين مشكلة أو مفهوم الهوية القومية؟ خاصة إذا ما عرفنا أن الفكر الفلسفى نفسه، على عكس ما نود أن نعتقد، كان إلى حد ما مشروطاً بذلك البعد القومي.

صحيح أننا نظن أن الفلسفة خطاب إنساني عام يتخطى حدود القوميات واللغات، ويزعم أنه يتناول القضايا الإنسانية الشاملة، ولكنها فى الحقيقة كانت مرتبطة تاريخياً بعدد من المدن واللغات، وبصورة يصعب معها الفصل بين كثير من المفاهيم الفلسفية واللغة الاغريقية التى اكتشفت فيها أو صيغت ضمن إطارها اللغوي. ولهذا كله نجد أن الفلسفة نفسها كانت مرتبطة من البداية بثقافة ولغة وقومية ومجموعة من القيم الأخلاقية المعينة. ولذلك فإنه عندما ظهر مفهوم القومية الحديث في القرن التاسع عشر، فقد ظهر هذا في سياق فلسفي محدد بالدرجة التي نستطيع أن نقول معها أنه لايوجد مفهوم للقومية لا ينطوي على بعد فلسفى محدد.

فعندما يقول الألمان في خطاب «فيخته» الفلسفي «نحن ألمان» فإن هذا لا يعنى ببساطة أنهم مجموعة خاصة من الناس بين آخرين. ولكنه يعني في سياق هذا الاستعمال ودلالته الفلسفية تحمل قدر من المسئولية عن الانسانية برمتها باعتبارهم أفضل الفلاسفة، وأن وعيهم الفلسفي ذاته يجعلهم شهوداً على ذلك العبء الفادح من المسئولية. وهذا التصور ذاته ينطوي على أنهم أكثر الممثلين للإنسانية تمثيلاً لما يتصورون أنه أهم عناصرها. وبذلك فإن أي تأكيد للقومية ينطوي على تأكيد لموقف محدد من الإنسانية ذاتها، ومن العالم كله. ولأن طبيعة مفهوم القومية تنهض على هذا التصور الضمني بتفوق مفترض مهما كان حظه من الحقيقة أو الوهم، كان من الضروري أن نعيد تفكيك هذا المفهوم نفسه. بل إن طرح مفهوم «حقوق الإنسان» والدفاع عنه لا يخلو من هذا التفوق المضمر الذي يستشعر معه الغرب بأنه أكثر تفوقاً من غيره من الشعوب، ليس فقط لأنه يمنح أبناءه حقوقهم، ولكن أيضاً لأنه يعين نفسه مدافعاً عن حقوق الآخرين المهدرة. ولذلك صرح «ديريدا» بضرورة التسليم بأن الخطاب الذي يحكم كل مفاهيم «حقوق الإنسان» في القانون الدولي ليس نصاً إنسانياً ولكنه خطاب غربي. وبدون الوعي بمحدودية هذا الخطاب الفلسفية والقومية والثقافية لن يستطيع أي طرح لهذه القضية أن يستنفد إشكالياتها، ناهيك عن أن يقدم حلولاً مرضية لها.

ويطرح ديريدا في هذا المجال ضرورة تأكيد صيغة المفرد في مواجهة هذا الإجماع الغربي الذي يعين نفسه مسئولاً عن الإنسانية بالنيابة، ودونما تفويض إلا من إحساسه الذاتي بالتفوق. وضرورة الاهتمام بخطابات الأقليات العرقية والثقافية والقومية دون أن نشجع فكرة القومية أو نعززها، حتى يمكن تغيير تلك القومية الهلامية المفردة وتحويلها إلى فسيفساء من الخطابات الإنسانية المتمايزة والمتناغمة والمتكاملة معاً. وهو طرح لايمكن إدراك أهمية ما ينطوي عليه من أفكار إلا إذا ما فهمناه في سياق منطلقات النظرية الأدبية المعرفية ومصادراتها الرئيسية(١٨). ويقرر «ديريدا» أنه ليس ببساطة ضد القومية ولكنه يريد استبدال الجوانب السلبية فيها بمجموعة من التحولات التي تجهز على ما في هذا المفهوم، وخاصة في سياقه الغربي، من نزعة عرقية أو إحساس زائف بالتفوق. وهو الأمر الذي عراه «إدوار سعيد» في سلسلة الحوارات نفسها عندما كشف عن آليات الإخضاع التي حكمت علاقة الغرب المتفوق

والاستعماري بالشرق المستعمَر والمقهور، وحينما تتبع كيف أصبحت هذه العلاقة غير الإنسانية بين الاثنين حجر الزاوية في تصور الغرب لذاته وصياغته لهويته القومية والثقافية.(١٩)

فتحليل أي مفهوم يتغيا أن يتجاوز السياق الثقافي الذي انبثق عنه ويزعم الفاعلية على المستوى الإنساني العام لابد أن يأخذ في الاعتبار العلاقة المعقدة بين «الأنا» الغربية التى بلورته وبين «الآخر» الذي تحاول أن تفرض تصوراتها عليه. فما أن يتم تخليق الاستقطاب بين «الأنا» و«الآخر»، حتى ولو كان ذلك فى داخل الثقافة الواحدة وليس فى إطار تعارضها مع الثقافات الأخرى، حتى تبدأ عملية الفرز والاستبعاد وتمييز الذات وتسييد صفاتها وإقامة التعارض بين خصائصها وخصائص «الآخر» التي تؤكد على مغايرتها وغير ذلك من عمليات الانتهاك المراوغة لحقوق هذا «الآخر» وتشويه إنسانيته. وتستمر عملية الاستقطاب تلك في إحكام قبضتها على المصادرات الفاعلة في الخطاب السائد، ويستمر تراكم التباينات والاختلافات الصغيرة حتى تتحول إلى حائل صلب بين هذا «الآخر» وأبسط حقوقه الإنسانية سواء أكان هذا الآخر في داخل الثقافة أو من خارجها. فأي جدل بين «الأنا» و«الآخر» يستهدف خدمة «الأنا» يوسع الشقة أبداً بينها وبين «الآخر» وينطوي دوماً على انتهاك لهما معاً. وهذه العملية في زعم هذه الدراسة من أكثر عمليات انتهاك حقوق الإنسان مراوغة ولامباشرة، ولكنها تقدم الأساس الفكري والنظري الذي يسوغ الكثير من الانتهاكات المباشرة الأشد شراسة ومباشرة. وسوف نحاول هنا أن نتعرف على إسهام النظرية النقدية الحديثة في تحرير هذا «الآخر» من أسر تصورات تلك «الأنا» والكشف عن آليات هذا التحرير التي تنطوي في الآن نفسه على الكشف عن استراتيجيات التهميش وتبرير انتهاك «الآخر» وحقوقه، وذلك من خلال حالتين أساسيتين أولاهما هي حالة «الآخر» المماثل، أي المرأة داخل الثقافة نفسها، وثانيتهما عن «الآخر» المغاير أي الأجنبي أو الملون، سواء أكان ابن الثقافة نفسها، أو ابن ثقافة مغايرة.

الآخر المماثل والنقد النسوي الحديث

ينطلق الإسهام النسائي البارز في النظرية النقدية الحديثة، والذي كشف عن تغلغل التصور الأبوي بنبيته السلطوية والقمعية في المنظور النقدي الذي ساد لعقود طويلة وسيطرته عليه بكل ما ترتب على ذلك من نفي للآخر المماثل، أي المرأة، وانتهاك لأبسط حقوقها، من الوعي بمقولات ديريدا الأساسية حول الجدل المستمر بين مفهومي الإرجاء deferral والاختلاف difference في اللغة. لأن اللغة عنده تنهض عنده على الإرجاء المستمر للمعنى، بالصورة التي يصبح معها أي بحث عن معنى أساسي ومطلق وثابت ونهائي نوعاً من العبث الميتافيزيقي. «فليس ثمة عنصر نهائي، ولا وحدة أساسية جذرية أو حتى دلالة متعالية ونهائية ذات معنى بنفسها، وقادرة على التحلل من هذا التفاعل اللغوي الحر والمستمر واللانهائي بين الإرجاء والاختلاف. فالتفاعل الحر بين الإشارات اللغوية لا يسفر أبدا عن معنى نهائي موحد يمكنه بالتالي أن يثبت المعاني الأخرى ويشرحها»(٢٠).

وقد أدى هذا المفهوم اللغوي والنصي بالتالي الذي يجعل الغياب معادلاً للحضور في تأسيسه للمعنى، ويضفي على الصمت والمسكوت عنه قيمة لا تقل عن تلك التي يتناول بها المفصح عنه فى عملية توليد الدلالة إلى إراقة الشك على الكثير من الرواسي القديمة وزعزعة مصداقيتها، وإعادة اختبار مجموعة المسلمات والبديهيات القديمة وفهمها من جديد في ضوء هذا التفاعل اللغوي الحر، وهذا الجدل المستمر داخل بنية المعنى وفي قلب عملية توليده. لأنه أحدث تغيراً مزلزلاً للمفاهيم الأساسية الثابتة التي تنهض عليها الكثير من البنى الرمزية الراسخة، وكشف ما تنطوي عليه هذه المفاهيم من تصورات جائرة للآخر.

فقد قدم أداة رئيسية للبحث تضع المغيب والمسكوت عنه على قدم المساواة مع المفصح عنه. وتكشف كيفية تحول آليات الإفصاح والتغييب من خلال اللغة واستراتيجيات الصياغة عن أدوات تكريس للرؤى السائدة وعن أشكال مراوغة للقمع والتهميش. وتفتح الباب على مصراعيه أمام عملية التحليل الجذري لتلك البنى الرمزية وإعادة رؤية سلبياتها من الداخل عبر تحليلها الحاذق للنصوص فيما عرف في النقد الحديث بالتفكيكية deconstruction التي أثارت أسئلتها المهمة حول بنية هذا التفاعل الدائم الحر بين الإرجاء والاختلاف أسئلة أكثر أهمية حول البنى الرمزية الحاكمة للكثير من النشاطات التشفيرية والتأويلية على السواء.

وفي ساحة هذه الأسئلة سعت الاستقصاءات النسوية الجديدة إلى تحرير المرأة، وبلورة الوعي بما تعرضت لها أبسط حقوقها الإنسانية على مر العصور من خلال مغامرة نظرية أثارت مجموعة من الشكوك الجوهرية حول المفاهيم الإنسانية الراسخة، أو بالأحرى مفاهيم الرجل الإنسانية malehumanist concepts حول هوية إنسانية أساسية essential human identity لا وجود لها حقاً إلا في تلك اللغة المراوغة التي تحتاج بدورها إلى مزيد من التفكيك الذي يكشف عن أن الإفصاح في هذا المفهوم أقل قدرة في التعبير عن الصمت الرازح المدوي فيه. فقد أدخلت عملية التفكيك تلك النقد النسوي feminist criticism إلى قلب عملية التشفير الرمزية symbolic coding التي استبعدت منها المرأة لزمن طويل (والاستبعاد من أشكال اضطهاد الآخر والعصف بحقوقه) واحتكرها الرجل وحده حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية symbol-ic orders الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم.

وهي الرؤية التى تحول فيها «الأنا» الذكرية المرأة إلى «الآخر» الأنثوي المناقض والذي يصبح اختلافه عن الرجل ومغايرته له هو عماد نسق التعارضات الثنائية المبلورة لتلك الهوية الإنسانية التي هي في واقع الأمر هوية ذكرية تنهض على استبعاد المرأة أو تعريفها بالسلب باعتبارها مستودع كل الخصائص السلبية، بل والمرذولة، والضرورية لإبراز مدى إيجابية الخصائص الذكرية. فالبنية الذكرية وهي بنية المجتمع الأبوي للتعارضات الثنائية patriarchal binary opposition والمتحكمة في نظام القيمة السائد في هذا المجتمع تبرز كل إيجابيات خصائصها الإيجابية عن طريق اعتبار المرأة، بوعي أو بدون وعي، المستودع الطبيعي لنقائضها السلبية. وهذا شكل من أشكال التشويه التي تستبيح حقوق الآخر من خلال استباحتها لصورته أبرزته« هيلين سيكسوس» في تحليلها لبنية التفكير الأبوي patriarchal Binary thought التي تعتمد كلية على التعارضات الثنائية في كل أنشطتها التشفيرية ومنتجاتها الاستعارية.

فبنية التفكير الأبوي عند «سيكسوس» تنهض على التعارضات الثنائية التى لا تتبلور فيها ماهية أي قيمة أو خصيصة، عقلية كانت أو حسية، إلا من خلال إقامة تعارض بينها وبين نقيضها مثل:

الفاعلية/ السلبية
الشمس/ القمر
الثقافة/ الطبيعة
النهار/ الليل
الأب/ الأم
الرأس/ القلب
العقلانية/ الحسية
التجريد/ التجسيد
المنطق/ الانفعال

الشكل/المادة
المحدب/ المقعر
الخطوة / الأرض التي تقع عليها
التقدم/ السكون أو الحركة/الثبات [٢١]

هذه التعارضات الثنائية كلها تنطوي عند «سيكسوس» على تعارض جوهري وجذري حاكم هو التعارض بين الرجل والمرأة، بين «الأنا» الأبوية المتحكمة في النظام الشفري والصانعة له، و«الآخر» المغاير والمقموع.[٢٢] بحيث يصبح انتهاك الآخر وتشويهه وبالتالى حرمانه من حقوقه هو شرط تحقق «الأنا» وبلورتها لهويتها الجنسية. وهنا تنتقل لديها المسألة في بنية التعارضات تلك من التجاور إلى التراتب، ومن هنا فإنها تصر على كتابتها هكذا:

الرجل
―――
المرأة

لأن هذه الصورة الاستعارية ببنيتها التراتبية تلك قد حفرت نفسها في بنية التفكير الأبوي باعتبارها بديهية أساسية من مسلماته. و«تغلغلت كذلك في نسيج البنية المنظمة للخطاب. فإذا ما قرأنا أو تكلمنا سنجد أن هذا الخيط أو الضفيرة المزدوجة يقودنا عبر الأدب والفلسفة والنقد وقرون من التمثيل والتعبير والانعكاس، حيث تحقق التفكير من خلال التعارضات التي تقوم بين الحديث/ التدوين، الكلام/ الكتابة، السامى/ الوضيع، من خلال تلك الازدواجية وتراتب التعارضات، وأن كل هذه المزدوجات من المتعارضات تؤلف في حقيقة الأمر أزواج couples من الأقران المتساوية والمتوازية والمتضادة ... ألا يعني هذا شيئا؟ وهل تتصل حقيقة أن الحضارة القائمة على مركزية الكلمة Logocentrism تخضع الفكر، أي كل المفاهيم والشفرات والقيم، إلى نسق من التعارضات الثنائية بهذا «الزوج» الرجل/المرأة؟ لأن الطبيعة/التاريخ، الطبيعة/الفن، الطبيعة/العقل، العاطفة/الفعل، وكل نظريات الثقافة والمجتمع والأنساق الرمزية، من فن ودين وعائلة ولغة، قد تطورت جميعها بطريقة تبرز نفس المخطط. وأن المنطق الذي يضفي على كل مزدوج من تلك الثنائيات المتعارضة المعنى هو نفسه المنطق الذي يؤدى إلى تدمير القرينين فيها، في ساحة تلك المعركة الكونية التي ما إن تندلع فيها الحرب، حتى يفعل الموت فيها فعله على الدوام»[٢٣]

وهكذا تكشف «هيلين سيكسوس» عن أن التعارض الكامن في بنية التفكير الأبوي ينطوي على بذرة الدمار والموت، لأنه يقيم التعارض بين كل ما هو سلبى وكل ما هو إيجابي داخل الإنسان نفسه ويضع الحدود الفاصلة بين الجنسين: الرحل/المرأة، الإيجابى/السلبي. فحركية توليد المعنى في كل مزدوجة من مزدوجات هذه الثنائيات تنهض على نفي كل طرف من طرفيها للآخر وتأكيد السيطرة عليه. فتعريف الإيجابية نفسه لا يتحقق إلا باستئصال كل أثر للسلبية ونفيه كلية، بينما لا تكتسب السلبية معناها إلا بالإجهاز على أي عنصر من العناصر الصانعة للمعنى في نقيضها المفهومي. «فكل مزدوج من هذه المزدوجات لا يمكن أن يترك دون مساس، بل يتحول إلى ساحة معركة عامة يدور فيها الصراع من أجل تحقيق التفوق الدلالى باستمرار ويتجدد دائما. وفي النهاية فإن الانتصار يرتبط بالإيجابية بينما ترتبط الهزيمة بالسلبية. وفي المجتمع الأبوي فإن المنتصر دائما هو الذكر.

لذلك تدين «سيكسوس» بشدة ربط الأنوثة بالسلبية والموت، حيث لا يترك هذا الربط مجالاً إيجابياً للمرأة، لأن المرأة إما أن تكون سلبية، أو لا تكون على الإطلاق».[٢٤] فالبنية الأبوية للتفكير هي بنية تراتبية hierarchical في المحل الأول، لا ينفصل فيها التعارض بين الرجل/المرأة عن بنية السلطة

والسيطرة فيها، والتي يمكن تلخيصها في هذا التعارض الجذري فى مزدوجة الإيجابي/السلبي والذي يوشك أن يكون القاسم المشترك في كل الفكر الفلسفي. حيث نجد أن آلية عالم الكينونة وحركيته فيه تقوم على استبعاد المرأة وتغييبها، وذلك بسبب الرباط الوثيق بين الفكر الفلسفي والدين الذي ينهض هو الآخر على علاقة الأب/الابن في الفكر الغربي المسيحي، وعلى ربط هذه العلاقة فيه بالروح القدس: ثالوث المسيحية المقدس الذي لا مكان فيه للأم أو للمرأة على الإطلاق. ويعزز هذا الرباط الطبيعة التراتبية لبنية العقل الأبوي والتي لا يمكن الحفاظ على نظامها التراتبي دون استخدام قدر من العنف مهما كانت براعته في إخفائه، وهو العنف الذي يقع عبؤه على المرأة في ثنائية الرجل/المرأة.

ولا ينفصل الفكر الأدبى عن الفكر الفلسفي بأي حال، لأن مجموعة المصادرات الأساسية الفاعلة في النصوص الأدبية هي نفس المصادرات التي بلورتها الافتراضات الفلسفية لبنية التفكير الأبوي ذاتها. فهناك علاقة داخلية دفينه بين الفلسفي والأدبي لا تتجلى في اعتمادهما كليهما على تلك البنية الأبوية للتعارضات الثنائية، وإنما تتبدى على مستوى أعمق في تأسيسهما معا على مصادرات مركزية الكلمة Logocentrism الأساسية التي تعرضت لضربة عنيفة عقب كشوف ديريدا المتعلقة بمفهوم الاختلاف/الإرجاء والتعارض الرئيسي بين الكتابة/الحديث writing/speech من حيث حضور الذات المتكلمة والمانحة للمعنى فيها أو غيابها عنها. هنا نعود مرة أخرى إلى مفهوم ديريدا عن الاختلاف/الإرجاء différance الفرنسي والذي ينطوي على مفهومي الاختلاف difference والإرجاء deferral الانجليزيين، لأن إصرار ديريدا على تغيير هجاء اللاحقة ence الفرنسية بـ ance يجلب هذا المزيج من المغايرة والإرجاء معا إلى عملية توليد المعنى التي تعتمد حركيتها على اللعب أو الجدل الحر بين العمليتين.

فالمعنى لا يوجد حقيقة عند «ديريدا» باعتباره مطلقاً ونهائياً ومغلقاً على نفسه وبنفسه، ولكنه يتخلق من خلال تلك الاحتمالات اللانهائية لتأجيله وتفاعله مع الاحتمالات الأخرى المغايرة وكذلك الاحتمالات غير المتحققة أو الغائبة أو المسكوت عنها. وقد مكنت هذه الرؤية الفلسفية لاعتماد أي معنى على المعاني الأخرى التالية والسابقة له النظرية الأدبية الحديثة من إلغاء الكثير من الرواسي والثوابت القديمة التى قامت على أصلية البنية الأبوية في التفكير الفلسفي بنقدها الراديكالي للفكر الفلسفي الغربى وتحريره من أسر تلك الثوابت الجائرة. لأن تفكيكية ديريدا تلك سرعان ما أجهزت على ما يدعى بميتافيريقا الحضور metaphysics of presence التي تعتمد على حضور المعنى كلية في الكلمة بمعناها الأولي كـ Logos متضمن في المفهوم الدينى المطلق أي كمصدر للمعنى وكمركز للكون.

فمركزية الكلمة تفترض حضور الذات في الموضوع «في البدء كان الكلمة، وكان الكلمة الرب». أي أن حضور المعنى في كماله وإطلاقيته فى الكلمة يتضمن حضور الذات الفاعلة فيها، فلا انفصال في ثقافة مركزية الكلمة وفلسفتها عن الكلمة المعنى والكلمة الرب. ولا انفصال فيها كذلك بين هذا الرب الأب والرب الابن وكل مكونات الرؤية الأبوية للتفكير. لكن تحليل «ديريدا» لعملية توليد المعنى يقضى على هذا الحضور الذي لا يمكن له أن يفضى إلى المعنى إلا بشكل نسبي ومن خلال جدله المستمر مع الغياب. كما يقضى كذلك على التصور البنيوي التقليدي للغة، عند جريماس مثلا،[٢٥] والذي يربط عملية توليد المعنى بتعارض الثنائيات. وهذا هو الأساس الفلسفى الذي مكن النقد النسوي من تفكيك النظام الترميزي وإعادة صياغته على أسس جديدة، يتم فيها تحرير المرأة باعتبارها الآخر المماثل من سطوة هذه البنية الأبوية للتفكير. ويكتسب فيها الغياب دلالات لا تقل أهمية عن الحضور بحيث يتبدى كل شيء في صورة جديدة ومغايرة. فإذا كان مفهوم الاختلاف/الإرجاء يجلب إلى عملية توليد المعنى في اللغة نوعا من الاعتماد المتبادل بين المفردات بعيدا عن صيغة علاقاتها التراتبية، وبعيداً عن أي اطلاقيات مسبقة، فإن

تطبيق هذا المفهوم على البنى الترميزية الأخرى وعلى النصوص، التي أدخل مفهوم التناص الجدل الحواري إلى ساحتها من قبل، يتطلب إعادة النظر فى الكثير من المصادرات التى سلم النقد بها فى تعامله مع النصوص الأدبية، وخاصة بالنسبة لوضع المرأة فيها باعتبارها موضوعا ومنظورا للرؤية معا.

فأهمية مفهوم «ديريدا» عن الاختلاف لا تنبع من مراجعته الأساسية لعملية توليد المعنى في اللغة، ولكن من مد نطاق هذا المفهوم إلى عملية تحليل النصوص وتأويلها اعتماداً على مفهوم الإرجاء/الاختلاف نفسه. وهو المفهوم الذي تنهض عليه أسس التفكيكية كمنهج نقدي فى تحليلها لدوافع الخطاب ولعلاقة المفصح عنه بالمضمر والمسكوت عنه باعتبارها العلاقات المولدة للمعنى في النص. وخاصة لأن «ديريدا» في إقامته للتعارض بين الحديث والكتابة يؤكد أن الكتابة Ecriture هي أكثر تجليات التعبير تجسيداً لهذا المفهوم.

وكان هذا هو الأساس الذي اعتمدت عليه سيكسوس في مفهومها للكتابة النسوية féminine eci-ture حيث تنقل مركز الجدل فى النقد النسوي إلى إشكاليات المرأة والكتابة بعيداً عن التركيز التجريبي على جنس الكاتب/الكاتبة أو على طريقة التعامل مع المرأة فيه. فالكتابة النسوية عندها تعيد تأسيس العلاقات العفوية مع الجسد: جسد العالم وجسد المرأة معا بعيدا عن منظومة التفكير الأبوي التراتبية وثنائياتها المتعارضة. وتعيد تأسيس العلاقة مع الأم باعتبارها مصدر الصوت وأصله في أي كتابة نسوية حقة. ومع أن هناك الكثير من النقد الذي وجه إلى مفهوم سيكسوس عن الكتابة النسوية(٢٦) فإن نقدها الحاد لبنية التفكير الأبوي وطرحها نوعا من البديل الشعري لتلك البنية، لا ينهض على أساس واقعى بقدر ما يعتمد على نوع من اليوتوبيا وجمحات الخيال، استطاع المساهمة في وضع قضية المرأة باعتبارها الآخر المماثل الذي تعرض للكثير من الاضطهاد في ظل البنية التقليدية للتفكير الأبوي موضع بحث جديد.

لكن وضع قضية المرأة على بساط البحث من جديد وبطريقة جذرية لا يرجع بأي حال من الأحوال إلى إسهام سيكسوس وحدها، ولكن إلى الجهد الجمعي لعدد كبير من النقاد الذين انبثقوا من إهاب النظرية النقدية الحديثة. فقد سبقتها في هذا المجال الناقدة البلغارية/الفرنسية جوليا كريستيفا Julia Kristeva التي كانت واحدة من ألمع تلميذات رولان بارت ومدرسة النقد البنيوي منذ الستينيات، وكانت إضافاتها المهمة لهذه المدرسة النقدية، وتعديلها لعدد من مفاهيمها وتصوراتها من الأمور التي أقالت عثرات الكثير من اجتهاداتها. كما عاصرتها ناقدة مهمة للعقل الأبوي هي لوس إريجاري Luce Irigaray التي أثارت رسالتها الفلسفية الشهيرة لدكتوراة الدولة عام ١٩٧٤ عن «مرآة المرأة الأخرى Spéculum de l'autre femme» عاصفة من الجدل أدت إلى فصلها من مدرسة لاكان الفرويدية Lacan's École freudienne للتحليل النفسي، ولم يهدأ الجدل حولها حتى الآن.

والواقع أن العاصفة التي أثارتها إريجاري برسالتها تلك كانت نتيجة لتأسيسها عملية تحرير المرأة وحصولها على حقوقها المهدرة من خلال تحدي المقولات الأساسية للفكر الفلسفي باعتباره الخطاب الرئيسي والمصدري master discourse في الثقافة الغربية. وقد استفادت إريجاري في نقدها الحاد للفكر الفلسفي الغربي في تهميشه للمرأة، وهي عندها الخلفية الصامتة التي أسس الفكر الأبوي بنيته المدمرة فوق جثتها، من تفكيكية ديريدا، في إدارتها لمنجزات التحليل النفسي الفلسفية على رأسها، وفضحها لما تنطوي عليه مقولاتها من إهدار لحقوق المرأة واعتبارها الصورة السلبية للرجل أو الصورة المنفية له. وكشفت مساءلة إريجاري للخطاب الفلسفي عن مدى نرجسية الفكر الفلسفي الأبوي وعجزه منذ أفلاطون وحتى فرويد عن التفكير في المرأة إلا باعتبارها نقيض الرجل، أو الصورة المنفية لخصائصه، وأهم من هذا عجزه عن مواجهة مسألة المرأة أو الأنوثة خارج إطار انشغاله النرجسي بالرجل، ورؤية المرأة باعتبارها صورة معكوسة له في

مرآته العقلية. وقد أدى عجز هذا الفكر عن التعامل مع المرأة إلى إضمار العداء لها في شتى تجليات هذا الفكر الفلسفي وإجتهاداته التي لم تسطع التخلص من عبوديتها للمثلية الفكرية المضمرة فى نرجسية هذا الفكر والتي لاتستطيع التعامل إلا مع مثلها ونقيضه الذي لايمكن إلا أن يكون شائها. ولا يتمثل عجز هذا الفكر الفلسفى من التحرر من عبودية نرجسيته المثلية قدر ما يتمثل في التصور الفرويدي عن الإخصاء والغيرة القضيبية وغير ذلك من الأفكار التي يموضع عبرها فرويد المرأة داخل بنية تصوره الأوديبي. ولم يجد هذا الفكر لذلك مناصاً من تصوير المرأة باعتبارها مستودعا لكل التصورات السلبية التي يريد الرجل دفعها عن نفسه.

هذا النفي الحاد للمرأة تحيله إريجاري في تفكيكها الحاذق للخطاب الفلسفي الغربي إلى نفي للرجل وإلى تجريم لنرجسيته، ومن هنا تكشف عن أن عصف «الذات» بحقوق «الآخر» المماثل ينطوي على تشويه للذات المدمرة له. ولذلك فإن خلاص الذات من هذا التشويه الانتحاري لنفسها لا يمكن أن يتحقق دون تحرير «الآخر» من تصورها المغلوط عنه.(٢٧) وتحرير «الآخر» هذا هو جوهر مشروع كريستيفا النظري الذي ينطلق هو الآخر، كمشروع «ديريدا» نفسه، من اللغة. إذ ترى كريستيفا أن الأساس الأيديولوجي والفلسفي للدراسات اللغوية الحديثة سلطوي وقهري فى جوهره. لأنها أصبحت «الحارس للقمع والمقنن العقلي للعقد الاجتماعي في أكثر تجلياته صلابة وهو الخطاب». إذ تبلغ الدراسات اللغوية بجهامة التقاليد الرواقية الصارمة وصلافتها غايتها.

فنظرية المعرفة التي تنطوي عليها الدراسات اللغوية والعمليات الإدراكية المترتبة عليها بما في ذلك البنيوية على سبيل المثال، والتي تشكل متراساً حصيناً ضد التدمير اللاعقلانى والجمود الاجتماعى «تبدو منطوية على مفارقة تاريخية محبطة عندما تواجه بالتحولات أو الطفرات المعاصرة التي تنتاب الذات والمجتمع».(٢٨) وهكذا تموضع كريستيفا الخلل في نظرية المعرفة التى تنبني عليها جل مصادرات الدراسات اللغوية. وتقترح تأسيسها على أساس معرفي جديد يخلص الدراسات اللغوية من سطوة هذا الأساس الأيديولوجي والفلسفي بكل ما فيه من قمعية، وذلك بالابتعاد أولا عن المفهوم السوسيري للغة. وإعادة تأسيس الذات التي يصدر عنها الخطاب speaking subject باعتبارها مدار البحث اللغوي، لأن هذا سيحرر الدراسات اللغوية من أسر التعامل مع اللغة معرفيا باعتبارها بنية متكاملة ومتجانسة التكوين. ويتعامل معها على أساس أنها عملية متغايرة الخواص والعناصر heterogeneous process تتسم بالحركية والتعقيد، وليست مجموعة من الثوابت المطلقة.

ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا بتجنب تعريف الذات المتكلمة أو الذات التي يصدر عنها الخطاب بأي من مصطلحات الذات الديكارتية المتعالية، وبلورة التعريف الجديد لها في مجال الأفكار المحدثة عنها والتي انبثقت عن فكر ماركس وفرويد ونيتشه. فالذات التي يصدر عنها الخطاب عند كريستيفا «ليست مكان البنية وتحولاتها المتكررة فحسب، ولكنها كذلك مجال غيابها وتبددها على الأخص».(٢٩) فاللغة بالنسبة لها هي عملية تشفير حركية معقدة وليست نظاما متجانساً وكلياً وثابتاً. وهذا هو الحال كذلك بالنسبة للخطاب الذي تعده بنية متعددة العناصر متغايرة الخواص تتخلق بين ذوات منتجة لتلك الخطابات ومستخدمة لها، تتبدل الكثير من عناصرها بتغير الذات التي يصدر عنها الخطاب وتباين دوافعها. وهذا ما يحول دراسة اللغة والخطاب الأدبي من دراسة كلية مجردة إلى دراسة للاستراتيجيات اللغوية والنصية المحددة واستخداماتها في مواقف معينة لا تدخل مصدر الكلام أو الخطاب في الاعتبار فحسب، وإنما كل مكونات سياقه، وبالتالي كل مجالات دراسته.

هنا تلتقي كريستيفا مع ميخائيل باختين، أحد الذين استمدت منهم الأسس النظرية التي استخدمتها في نقد البنيوية وتطويرها، في نقده اللاذع للدراسات اللغوية[٣٠] وفصلها الصارم بين دراسة المفردات وبناء الجملة والإعراب وكل ما يدعوه بالتراكيب اللغوية المنولوجية التي تهتم بها اللغويات، وبين دراسة التراكيب الأعقد للخطاب وتخليها عنه لعلوم البلاغة والأسلوب والنقد الأدبي. كما تتبنى في هذا المجال دعوته إلى إزالة الحواجز بين الدراسات اللغوية والبلاغة، بمعانيها وبديعها، والنقد. وتأسيس مجال بحثي جديد ينهض على الإشارية ويهتم ببلورة النظرية النصية بطريقة يمكن معها دراسة المعنى باعتباره مشروطاً بسياقات توليده المتعددة. وأخذ عناصر هذه السياقات المختلفة في الاعتبار هو الذي دعا كريستيفا إلى الاهتمام بالتناص ووضعه على خارطة البحث اللغوي والأدبي على السواء. صحيح أن جذور التناص الأولى تعود إلى أعمال باختين وإلى مبدئه الحواري، لكن كريستيفا هي التي أخرجت هذه البذور الأولى إلى حيز الضوء، وأثارت الاهتمام بها وطورتها إلى نظرية نصية متكاملة للغة الشعرية، تنهض على أن أي ممارسة لنشاط مولد للمعنى تتم في مجال حواري مع مجموعة من النظم الإشارية الأخرى التي تشارك في تحديد هذا المعنى.

وبذلك نقلت كريستيفا فكرة ديريدا عن الاختلاف إلى مجال النظم الإشارية، وتخلصت من كثير من النقد الذي يوجه إليها باعتبارها عملية لانهائية من الإزاحة والإرجاء، التي لا يتحقق معها المعنى أبدا، وذلك بإدخال العناصر السياقية إليها. وقد ساعدت هذه النقلة حقيقة في تحويل هذا المفهوم المهم إلى أداة فعالة لتحدي الكثير من المقولات القديمة الثابتة حول الإنسان ونظام المكانات الرمزي في المجتمع. وأتاحت لكثير من المجموعات المهمشة استخدام هذا الأساس النظري لتحدي تلك المواضعات القديمة الراسخة بكل ما تنطوي عليه من انتهاك مستمر ومراوغ لحقوق الآخر.

وتركيز كريستيفا الكبير على الأبعاد السياقية للمعاملات اللغوية والنصية هو الذي يموضع دراستهما في ساحة علاقات القوى السائدة بين الجنسين في المجتمع الأبوي ونظام المكانات الاجتماعية التراتبية التي تنهض عليها بنية النظم الرمزية فيه، وهو الذي يحول عملها إلى أداة فاعلة في عملية تحرير المرأة وإعادة حقوقها إليها. لأنه يكشف عن أن كل التحيزات اللغوية والنصية ضد المرأة ليست كامنة في المفردات اللغوية أو النصية نفسها، وإنما في موضعة هذه المفردات في سياقات تهمش المرأة وتكريس التصور السائد بتفوق أحد الجنسين على الآخر. وأصدق دليل على أن هذه التحيزات اللغوية ليست كامنة في اللغة بل في سياقات إنتاجها واستخدامها مجموعة التغيرات التي انتابت عدداً من المفردات اللغوية المفعمة بالتحيز ضد المرأة فى الغة الانجليزية مثلاً نتيجة لنضال المرأة ونجاحها في تغيير بعض قيم المجتمع الأبوي وبعض تصوراته.[٣١]

كما أن اهتمام كريستيفا الكبير في بلورتها لطبيعة النظم الإشارية semiotics بالعناصر الهامشية وبالطبيعة التعددية والخواص المتغايرة هو الذي مكنها من تقويض الدراسات اللغوية التقليدية من داخلها. فقد استعارت تمييز لاكان بين المتخيل imaginary والرمزي symbolic واستخدمته في التمييز بين الإشاري والرمزي، بطريقة يصبح معها الجدل بين الاثنين هوالمكون الفاعل لعملية توليد المعنى وتفسيره. وهذا ما يموضع العمليتين في ساحة الجدل المستمر بين آليات التوليد اللغوية والنصية، والتي تتسم بها النظم الإشارية التي لا تعترف بالفروق بين الجنسين، وبين حركية القوى والعلاقات المتضمنة في نظام المكانات وعلاقات القوى المصاغة في النظام الاجتماعي الرمزي symbolic order والسياقات الحاكمة له والتي تبرز تلك الفروق.

ومن خلال الكشف عن آليات هذا الجدل تبلور لنا كريستيفا طبيعة عملية التهميش والقمع التي تتعرض لها المرأة في منظومة التصورات السائدة فى الرؤية الأبوية للعالم، وتشكك في مفاهيمها الأساسية حول الهوية، رافضة مفهوم الهوية نفسه بما في ذلك القول بهوية نسوية وأخرى رجالية، لأن هذين المفهومين ينتميان إلى مرحلة التصورات الثابتة السابقة على كشوف التفكيكية، ورافضة معه أي نظرية لعلاقات القوى تعتمد على مفاهيم الهوية المطلقة سواء أكان أساسها بيولوجيا أو اجتماعيا. وطارحة بدلا من ذلك كله مفاهيم التهميش marginality والتخريب subversion والانشقاق dissidence، وهي مفاهيم ثلاثة مترابطة يثري بعضها البعض. فتهميش المرأة لا ينفصل عندها عن تهميش أي قطاع آخر في المجتمع الإنساني. وبالتالي فإن صراعها من أجل مقاومة هذا التهميش لا يختلف عن صراع أي جماعة أو طبقة اجتماعية أخرى ضد أي نظام مركزي أو قمعي للسلطة. فالأنوثة أو الأنثوية عندها femininity هى مفهوم خلقته بنية الفكر الأبوي في تشفيرها لعلاقات القوى الاجتماعية وبلورتها لنظام المكانات الرمزي فيها، وليس قيمة دلالية أو معنوية مطلقة، إذ لا تنفصل عندها عملية تهميش المرأة عن صياغة مفهوم الأنثوية بالطريقة التي تم بها، والتي تساعد على تحقيق هذا التهميش وإحكام حلقته. فهو كمفهوم يعتمد على موضعة المرأة ضمن منظومة علاقات القوى الرمزية في المجتمع الأبوي في مكان هامشي، وليس على أي أساس بيولوجي أو طبيعي أو حتى نفسي، وإن استخدم كل هذه الدعاوي لتبرير وضعها في هذا الموقع في نظام العلاقات التراتبي. وهكذا تنقل كريستيفا المسألة من الصراع حول الجوهر الذي تستحيل إثبات جوهريته أو اطلاقيته. إلى خلاف حول الموقع الذي تحتله المرأة أو غيرها في خريطة علاقات القوى في النظام الرمزي.

الآخر المغاير والنقد الزنجي

هذه النقلة الأساسية من الجوهر إلى الموقع تجعل إضافة كريستيفا للنظرية الأدبية أداة فعالة، لا في تحرير المرأة وحدها وإبراز مدى الظلم الذي حاق بها بسبب وضعها الهامشي في نظام علاقات القوى والمكانات الاجتماعية الرمزي، وإنما في تحرير غيرها من الجماعات المهمشة من المقهورين والمقموعين والمشوهة صورتهم مهما كانت طبيعة الجنس أو الطبقة التي ينتمون إليها أو يصنفون بها. لذلك ليس غريباً أن نجد أن هذا الإسهام المعرفي المهم، وغيره من إسهامات النظرية الأدبية الحديثة، قد استخدم كأساس في عملية الكشف عن مدى انتهاك حقوق الآخر المغاير في بنية الثقافة الغربية ذاتها. وما كتاب إدوار سعيد الهام عن الاستشراق والذي استخدم فيه استراتيجيات القراءة التي طورتها النظرية الأدبية الحديثة للكشف عن مدى انتهاك حقوق الآخر المغاير في واحدة من الخطابات التخصصية للثقافة الغربية، وهو الخطاب الاستشراقي، إلا حالة من الحالات المتعددة التي غيرت فيها النقلة النظرية الحديثة لا طبيعة الخطاب وحدها، وإنما علاقات القوى المتضمنة فيه.

فقد أدت برهنة إدوار سعيد في مشروعه النقدي الكبير لتحليل الخطاب الاستشراقي أن الاستشراق «نظام منهجي مقنن استطاعت به الثقافة الأوروبية إدارة الشرق، بل وحتى انتاجه، سياسياً واجتماعياً وحربياً وأيديولوجياً وعلمياً وتخييلياً في مرحلة ما بعد النهضة ... وأن الثقافة الأوروبية عززت قوتها وهويتها بطرح نفسها كضد للشرق باعتباره نقيضا أو بديلاً تحتياً للذات»(٣٢) إلى تغيير النظرة للشرق داخل قطاعات واسعة من متخصصي الثقافة الغربية ذاتها، وإلى إرهاف وعي المستشرقين بطبيعة الخطاب الاستشراقي وبتحيزاته التي استمرأت انتهاك حقوق «الآخر» واستفادت منه.

والواقع أن مجموعة الاستراتيجيات النقدية الجديدة التي طورتها النظرية الأدبية الحديثة قد مكنت الجماعات المهمشة من تحدي الخطاب السائد بفعالية واقتدار غير مسبوقين. وكما غيرت تلك الاستراتيجيات التي تعرفنا على تفاصيلها في تناولنا للنقد النسوي من الوضع السائد في تناول المرأة في الأدب والفن والعلوم الاجتماعية معاً، سواء تعلق الأمر بإنتاجها أو بصورتها في العمل المنتج، وأدخلت هذا التغيير إلى قدس أقداس مجموعة المبادىء والمعايير المتحكمة في صياغة الرأي الأدبي أو الفني the canon مما ضمن ديمومتها واستمرارية تأثيرها. فقد فعلت الشيء نفسه بالنسبة للخطاب الاستشراقي، وكذلك بالنسبة للخطاب الذي يتناول «الآخر» المغاير في الثقافة الغربية ذاتها وهو الزنجي. وإذا كانت الثقافة العربية قد أدارت حواراً مطولاً حول استقصاءات إدوار سعيد المهمة عن الاستشراق، وفضحها لشتى تجليات الشرق في الخطاب الغربي عنه، فإن معرفتها باستقصاءات ناقد آخر هو هنري لويس جيتس[٣٣] حول الانتصاف لبني جلدته من السودء والكشف عما تتعرض له أبسط حقوقهم الإنسانية من الانتهاك في الخطاب الغربي لم تعرف بعد، في حدود علمي، في الثقافة العربية. ولهذا فسوف أتناول هنا بعض استقصاءات جيتس في هذا المجال، لا بشغف استغرابي مولع بما يدور في ثقافة «الآخر» الغربي، وإنما لأن هذه الثقافة، شئنا أم أبينا، هي الثقافة السائدة في عصرنا، وهو الأمر الذي يجعل خطابها خطاباً مصدرياً لكثير من الثقافات يمارس تأثيرا كبيراً ما لم نحاصره بالنقد المستمر، والوعي المتجدد بما يوجه إليه من نقد من داخله، لأن سيادة هذه الثقافة وتفوقها يتيحان لها إرهاف طاقتها النقدية بقدر أكبر من غيرها من الثقافات.

وقبل التعرف على مشروع جيتس النظري الشيق أود التأكيد على أن موضوع تناول الآخر المغاير في النظرية الأدبية الحديثة ليس قاصراً بأي حال من الأحوال على أعمال هذا الناقد الزنجي الموهوب، ولكنه من الموضوعات التي استأثرت باهتمام عدد كبير من نقاد هذه النظرية النقدية الحديثة الكبار، لأن عدداً من هؤلاء النقاد برغم انتمائهم ثقافياً إلى ثقافة الغرب المسيطرة ينحدرون من أصول مغايرة لتلك التي ينتمون لها ثقافيا. فديريدا الذي يكتب بالفرنسية جزائري الأصل والمولد، و كريستيفا التي تكتب بالفرنسية هي الأخرى بلغارية الأصل والمولد، وكذلك الأمر بالنسبة لمواطنها تودوروف، وإدوار سعيد الذي يكتب الانجليزية فلسطيني الأصل والمولد، وهم ينتمون جميعاً داخل الثقافة الغربية إلى ما يعرف بالذات غير المركزية decentered- self أو التي يتيح لها انفصالها النسبي عن الذات المركزية قدرة نقدية على رؤيتها من الخارج والداخل معا.

ولهذا فقد اهتموا جميعاً بموضوع الآخر المغاير. كتب إدوار سعيد كتابه المغير الاستشراق، وكتب تودوروف هو الآخر كتاباً حول موضع الآخر هو أمريكا أو مسألة الآخر[٣٤] أما جوليا كريستيفا فقد تناولت هي الأخرى مسألة الآخر في حديثها ضمن سلسلة حوارات «أمنيستي» الدولية [٣٥] وأضافت إلى هذه القضية بعداً آخر، وهو حاجة الكيانات القومية الغربية الكبيرة والمتفوقة الماسة «للآخر». ليس فقط لأن «الآخر» يزود الذات القومية بآليات الحفاظ على ذاتها، بفرضها الحصار المستمر على هذا «الآخر»، والعمل الدائم على أن يظل غريباً ومغايراً ومختلفاً، حتى تتأكد به الذات القومية بالنفي، ولكن بالمعنى الأعمق الذي يكشف فيه هذا «الآخر» الغريب عن غربة الأوروبي الدائمة عن نفسه، أو عن غربة الذات/الموضوع عن ذاتها. لأنه في الوقت الذي يحاول في الأوروبي أن يتخلص من ميراث عدائه القديم لجاره الأوروبي، أو منافسته التطاحنية معه، وأن يتجاوز الألماني حروبه مع الفرنسي والفرنسي ثأره مع الانجليزي، فإن قطاعاً كبيراً منهم جميعاً لا يستطيع أن يتسامح مع الأجنبي الذي جاء من المستعمرات السابقة، أو من بلدان العالم الثالث الأخرى، ليقوم بالأعمال التى يرفض الأوروبيون القيام بها، ولكن حياتهم لا تستطيع الاستمرار بنفس المستوي أو نفس الوتيرة دونها. فالأوروبي الذي يترنم بالدفاع عن حقوق الإنسان يتناسي كلية هذه الحقوق

إذا تعلق الأمر بـ«الآخر» المتمثل في الأقليات المهاجرة في وطنه، أو بـ«الآخر» المختلف عنه دينياً أو ثقافياً أو عرقياً أو حتى جنسياً.

ولأن «الآخر» الأجنبي في أوروبا لن يتناقص، بل ربما ازداد وسيزداد عدداً مع التغيرات التي انتابت أوروبا الشرقية في السنوات الأخيرة، فإن كريستيفا ترى أنه من الضروري أن تقوم الذات الأوروبية بنوع من التأمل الفردي أو التحليل النفسي لذاتها تطرح فيه على نفسها عدداً من الأسئلة الأساسية التالية: لماذا يغيظني الأجانب إلى هذا الحد؟ أثمة شيء غريب وممجوج في داخلي لا استطيع مواجهته فأستسهل تعليقه على «الآخر»؟ هل هناك مشاكل لا استطيع تسويتها أو حلها لنفسي بطريقة مرضية؟ هل ثمة شيء مزعج يقلقني ويدفعني إلى البحث عن خراف ضحية وإلصاق التهمة بهم بدلاً من حل هذه المسألة في داخلي؟ فبدون هذا التحليل المجهري الدقيق للذات، الذي يتعايش فيه الأوروبي مع شياطينه الداخلية الخاصة، ومع جحيمه الفردي الخصوصي، لن يستطيع الأوروبي الكف عن لوم الأجانب، ناهيك عن فهمهم والوصول إلى حالة من السلام الحقيقي معهم الذي يمكن معه الحديث عن حقوق الإنسان والعمل من أجل تعزيزها. والواقع أن الخلفية الثقافية والفردية التي انحدرت منها كريستيفا لا تدفعها إلى افتراض أن مسألة حقوق الإنسان مسألة بديهية أو حقا مسلماً به، ولكنها تحثها على أن تطرح حولها الأسئلة طوال الوقت، وأن تناضل من أجل الحصول على نصيبها منها باستمرار. وكونها أجنبية تعيش في باريس يمكنها من فهم حقيقة موقف «الآخر» في تلك الثقافة وموقفها منه، بالرغم من كل ما حصلت عليه فيها من امتيازات.

ولهذا فقد كتبت جوليا كريستيفا كتاباً كاملاً حول هذا الموضوع الحيوي هو غرباء عن أنفسنا Étrangers à nous-memes حاولت فيه بمنهج أقرب إلي منهج فوكو في أركيولوجيا المعرفة والتنقيب في طوايا طبقاتها المتراكبة استقصاء تاريخ الاجانب في أوروبا، ووجدت أن أول ذكر للأجانب في التاريخ الأوروبي كان متعلقا بمجموعة من النساء هن الدانائيديات Danaïds في التاريخ الاغريقي وفى مسرح أيسخيلوس. ومن هنا تربط كريستيفا بين هذا البعد والبعد النسوي في كتاباتها، وهو البعد الذي استأثر بجانب كبير من إسهامات المرأة الناقدة في النظرية الأدبية الحديثة. وتربط بين مسألة «الآخر» والأجنبي وبين التباين بين الجنسين الذي عانت منه المرأة عبر تاريخها الطويل. وترى فى هذا المجال أنه على العكس من سيمون دي بوڤوار وجيلها الذي كان مهموماً بتحقيق المساواة مع الرجل، فإنها هي وجيلها من الكاتبات اللواتي بدأن الحركة النسوية عقب ثورة الطلاب عام ١٩٦٨ يحرصن على تأكيد اختلافهن عنه. وهذا الحرص على الاختلاف عن الرجل لا معه، والرغبة فى أن يحققن استقلالهن عنه واختلافهن الذي يعترف له هو «الآخر» بالاختلاف والمغايرة، ويصبو إلى الحياة معه باعتبار أن الجنسين كيانان مختلفان ولكنهما قادران على التعايش معا واحترام هذا الاختلاف، هو الذي يجعل خطابها النسائي مكملاً لخطاب ديريدا حول الطبيعة الفسيفسائية للهوية القومية القائمة على الاعتراف بالتباينات بين الجماعات والأقليات المختلفة.

وإذا كانت الأفكار الأساسية التي طرحها ديريدا وكريستيفا حول حقوق الإنسان تتساوق مع الافتراضات الأساسية للنظرية الأدبية والتي بدأت بتأكيد استقلالية النص/الذات/الموضوع، فإن الأفكار التي طرحها بول ريكور[٣٦] في هذا المجال ترتد بنا إلى الأسس الأرسطية القديمة حول هذا الموضوع. لأن ريكور بدأ حديثه بالعودة إلى أقدم مكونات فكرة الحق عنده وهي حق الحياة في دولة عند أرسطو، وهو الحق الذي حرمت منه عدة شعوب حتى الآن مثل: الفلسطينيين والأكراد والأرمن. كما ميز في هذا الحديث بين نوعين من الحقوق يسمي الأول بحق right of والثاني بحق في right to، ومن النوع الأول حق التعبير عن النفس، وحرية اختيار العقيدة وممارسة شعائرها، وحق النشر، وحق الانضمام إلى المنظمات والهيئات، وهي حقوق لا ينبغى للآخرين الاعتداء عليها، ولا يصح للدولة انتهاكها. أما النوع الثاني فيضم الحقوق التي

يطالب الفرد المؤسسة أو الدولة بتوفيرها له مثل حقه في التعليم وفي الرعاية الصحية وفي توفير الأمن له والحماية ..إلخ، وهي طائفة من الحقوق التي تنتمي إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر. أما في القرنين التاسع عشر والعشرين فقد أضفنا مجموعة ثالثة من الحقوق التي ينبغي على الإنسان الحصول عليها حتى لو لم تعترف به الأنظمة أو المؤسسات التي يعيش فى ظلها. وأبرز هذه الحقوق ما يسميه بحق ممارسة العنف الخفي أو المعلن ضد المؤسسة بسبب إخفاقها عادة فى القيام بتوفير ما عليها توفيره لمواطنيها من حقوق المجموعة الثانية.

ولاشك أن ممارسة هذه المجموعة الثالثة من الحقوق أو المطالبة بممارستها قد تنطوي على نوع من الإمبريالية الخفية التي تستخدم الإعلان العالمى لحقوق الإنسان كسلاح سياسي فى حربها ضد الدول التي لا تعجبها سياساتها. وهذا هو ما فعله الغرب مثلا فى إعلان هيلسينكي حينما استخدم هذا الإعلان كسلاح فى حربه ضد الشرق. وبالتالي يمكننا القول بأن دولة ما قد تستخدم هذا الحق في التمويه على ممارساتها السيئة. وفي مجتمعاتنا المتحضرة فإننا طالما استخدمنا النظام والقانون كسلاح فعال ضد اعتراضات الشرائح التي لا نحابيها في مجتمعنا. ويؤكد ريكور فى هذا المجال أن فكرة الحق الطبيعي أو أي مجموعة من حقوق الإنسان ترتبط بقدرة الإنسان على إدراك حقيقة كونه ذاتا اجتماعية فاعلة لها تاريخها ولها مسئولياتها وتستطيع أن تتحمل عواقب أفعالها. لكن هذه القدرات تتطلب قدرا من الاحترام وإطارا يمكن هذه المسئوليات من التعبير عن نفسها. وهو أمر لا يتوفر إلا في نطاق دولة سلمية، لأن السلام الاجتماعى هو الشرط الضروري لإشباع هذه الحقوق وتوفيرها، وهى حقوق مشروطة أيضا بقدرة الفرد على ممارستها، أي قدرته على تعريف نفسه باعتبار أنه المسير لمصيره والقادر على تحمل مسئولية تاريخه.

هنا يطرح ريكور ذاتية موضوع حقوق الإنسان من خلال ربطها بالتجربة الإنسانية والوعى الفردي، بطريقة تطرح الذاتي في مقابل الموضوعي، وتتخلى عن فلسفة ديكارت وهيجل من أجل فلسفة هوسرل التي تفترض أننا لا نعرف أنفسنا، وأننا نعرفها من خلال أنجازات ما نسميه بالوعى. وهذا يعني أن الوعي ليس محددا من داخله ومن خلال وعيه بذاته، وإنما على العكس، من خلال ما هو خارجه وغريب عنه. وهذا ما دعاه هوسرل بالقصدية intentionality، أي أن الوعي هو وعي بشيء، مما ينطوي على إزاحة التأكيد أو المركزية من الذات في «أنا أفكر» إلى ما يفكر فيه.(٣٧)

وهذا ما يدخلنا في مشكلة المعنى. وهي في رأي ريكور إسهام هوسرل المهم في فلسفة الذاتية، لأن المشكلة الأساسية هي أن كل التجارب والخبرات مثقلة بالمعنى، وهذا ما دعاه إلى وصف فلسفته بالظاهراتية phenomenology أي نظرية الظراهر أو ما يبدو لنا، ثم مد فكرة المعنى إلى ما وراء عالم المقولات المنطقية، أي إلى عالم التصورات والخيال والإرادة والعواطف والحدوس ...إلخ. وأضاف هوسرل كذلك مفهوم الذاتية المتبادلة intersubjectivity الذي يفترض أن الإنسان ليس وحيدا، وينهض على أن كل ما له معنى مشترك إلى حد ما بين عدد من الأشخاص، ولهذا فإن المعنى تجربة مشتركة وليس مجرد تجربة فردية. ولأن المعنى تجربة مشتركة فإن تأويلات هذا المعنى متعددة، أو يمكن الوصول إليها بطرائق متعددة، بما فى ذلك تلك الطرائق التي ينتهجها «الآخر» المغاير. ومن خلال تعددية التأويل يعود بنا ريكور إلى ما طرحه ديريدا عن المشترك القائم على فسيفساء من التنوع والاختلاف. فذلك فيما يبدو هو حجر الأساس في مفهوم النظرية النقدية الحديث بمختلف تياراتها لحق الإنسان الأساسي في الاختلاف، وفي التعبير الحر عن هذا الاختلاف دون قمع أو إيذاء.

ولنعد الآن إلى هنري لويس جيتس الذي أجلنا الحديث عنه لتزويد هذا الحديث بالسياق الذي ظهر فيه

داخل إسهامات النظرية الأدبية الحديثة. ويبدأ جيتس هو الآخر مشروعه النظري، لتحرير الزنجي من ربقة التصورات السائدة عنه في الثقافة الغربية التي اعتادت انتهاك إنسانيته وحقوقه، من اللغة. إذ يطمح كتابه إلى اكتشاف العلاقة بين لغة السود المتميزة داخل اللغة الانجليزية وتقاليد الأدب الأفريقي الأمريكي- Afro American أو الأفروأميركى أي الأدب الذي يكتبه الأمريكيون المنحدرون من أصول أفريقية. واصطلاح الأفروأميركي هو اصطلاح جديد فرضته حركة تحرير السود في أمريكا واستخدمته بديلا لاصطلاحي السود أو الزنوج اللذين حملتهما تواريخهما الاستعمالية في اللغة الانجليزية بميراث التحيز البغيض ضد السود في الثقافة الغربية وانتهاك حقوقهم.

وظهور هذا الاصطلاح وانتشاره فى اللغة الانجليزية من العلامات اللغوية على تغير الاتجاه صوب هذا القطاع الكبير الذي عانى طويلاً من العسف والتشويه والاضطهاد في جل خطابات الثقافة الغربية التي تناولته أو تعاملت معه. وهو تغير أعاد للمفردات القديمة مثل السود والزنوج كرامتها وخلصها من كثير من التحيزات العنصرية التي علقت بها. وقد جاء هذا التغير بعد صراع طويل ضد هذا الميراث المبهظ استمر منذ مارتن لوثر كينج فى الستينيات وحتى الآن، ونعد إنجازاته الاجتماعية والأيديولوجية هي المهاد الواقعي لمجموعة الاستقصاءات التي يبلورها جيتس في كتابيه. لأن هذه الإنجازات هي التي دفعت جيتس وعدد آخر من النقاد الأفروأميركيين إلى العمل من أجل «تحليل النصوص الأدبية السوداء والتعرف على البنية المحددة للتقاليد الأدبية الأفروأميريكية نفسها من خلال محاولة ربط صيغ الفن، حسب تعبير جيفري هارتمان، بصيغ الوعي التاريخي. والكشف عن القواسم المشتركة في الآداب السوداء وأنواع التمثيل أو المحاكاة التي تتبعها». (٣٨)

وقد كان انشغال جيتس بما يدعوه إمكانية نقل نظريات قراءة الأعمال الأدبية التي بلورتها أستقصاءات النظرية الأدبية الحديثة أو ترجمتها خارج نطاق ما يدعوه هارتمان ببيئتها النصية text-milieu وراء الكثير من كشوفه النظرية الخاصة، لأن النظريات عنده هي مثل المفردات داخل القصيدة التي لا يمكن ترجمتها على أساس المعادلات أو الإحالات المتساوية. ولذلك فإنه يعتقد أن استخدام الناقد الأسود لأي من نظريات القراءة الحديثة يتطلب منه إجراء مجموعة من التحولات على بنيتها النظرية بحيث تصبح شيئا مغايرا، وإن لم يكن جديدا كلية. ذلك لأن النصوص السوداء تتخلق في فضاء مزدوج التقاليد، أولها هى التقاليد الأوروبية الأمريكية للغة التى يكتبون بها، سواء أكانت الانجليزية أو الفرنسية أو الأسبانية أو البرتغالية، وثانيها هو التقاليد الأفريقية السوداء التي قد تتصل بها ولكنها تتميز عنها في كل الأحيان. فتراث كل نص أسود كتب بأي لغة أوروبية هو في حقيقة الأمر تراث مزدوج، وازدواجية الميراث تلك ترافقها ازدواجية النغمة والوقع. إذ تنهض بصريا على ازدواجية اللون (الأبيض والأسود)، وسمعيا على ازدواجية اللغة: اللغة الفصحى إن شئت أو المألوفة standard واللهجة أو العامية المتميزة للسود في تلك اللغة. وإذا كانت محاولة فصل السود عن لغتهم وتاريخهم تنطوي على انتهاك واضح لحقوقهم الإنسانية، فإن محاولة قسر نصوصهم على الانصياع للمعايير النظرية أو الأدبية للغة التي يكتبون فيها تنطوي على نفس الانتهاك، من حيث الدرجة وأن ظهرت تبدياته بشكل مغاير.

فالطريقة التي تنقل بها اللغة الواقع أو يعبر بها الأدب عنه، ويحيله إلي انعكاس نصى له تتسم بالتعقيد الشديد والمراوغة. وأي محاولة مجدية لتقصير المسافة الفاصلة بين النصي والواقعى هي محاولة صعبة، وخاصة للناقد، لأن النص بنية شفرية تتطلب فك شفراتها للتعرف على دلالاتها التي لا يمكن أبدا حصرها أو استيعابها كلية، لأن بنياتها ليست حقيقة ما تتبدى عليه في ظاهرها البسيط. فالنص الأدبي ليس واقعة ثابتة، ولكنه بنية بلاغية تمارس فعاليتها استجابة لمجموعة معقدة من القواعد، وهذا ما يتطلب السيطرة الكاملة على عدد من مقتربات القراءة الأدبية. وإذا ما أضفنا إلى هذا كله في حالة أدب السود

أن فعل الكتابة بالنسبة لهم فعل سياسي لأسباب تاريخية معينة، ازدادت المسألة صعوبة.

إذ أدت مسألة الربط بين الأدب الزنجي والسياسة إلى الزراية به باعتباره تعبيراً سياسيا من مرتبة أدنى، وإلى إغفال طبيعته المميزة وبالتالي انتهاك هويته. فقد درج النقد الأوروبي والأمريكي «الأبيض» على التعامل مع الأدب «الأسود» أساسا باعتباره مرآة لعقلية السود ودليلا على اكتماليتهم الاجتماعية social perfectability أو مقياسا لواقع السود النفسي أو الاجتماعي، وهذا يعني أنه استخدم الأدب كدليل انثربولوجي على عادات السود وتقاليدهم. والدليل على ذلك أن أدباء أفارقة كبارا مثل تشينوا اتشيبي Chinua Achebe أو وول سوينكا Wole Soyinka حينما يدعون للمحاضرة في الجامعات الأمريكية فإنهم يدعون إلى أقسام الأنثربولوجيا. (٣٩)

وتحديا لهذا الواقع الذي تنتفي فيها أدبية هذا الأدب وتنتهك هويته، ورفضاً لما يسميه بالأغلوطة الاكتمالية perfectability fallacy أو الأغلوطة الاجتماعية sociology fallacy يطور جيتس استقصاءاته النظرية التي تمكن النقد من اكتشاف قدرة هذا الأدب على ندية السود الأدبية لغيرهم من كتاب الغرب، وتحررهم من تلك النظرة العرقية المتعالية. ويكشف لنا جيتس كيف أن بنية النصوص الأدبية السوداء الخاصة والمبلورة لهوية الأدب ومنتجيه قد قمعت، وعولجت هذه النصوص على اعتبار أنها نصوص «شفافة transparent» أقرب ما تكون إلى الوثائق ذات الدلالات الواضحة والأحادية البعد أو الدلالة. لأن النص الأدبي الأسود مطروح فى مثلث العلاقات بين العالم/والفنان/والجمهور، ولذلك عومل نقدياً وكأنه غير منظور، أو حرفي أو وثيقة ذات بعد واحد.

وقد اهتم النقد بعلاقة النص الأسود بأطراف مثلث علاقاته تلك بطريقة جعلت أي تناول نقدي تطبيقي له كنص من الأمور النادرة، وجعلت النظرية النقدية الوحيدة السائدة فى التعامل معه هي نظرية المحاكاة أو غيرها من المقتربات التي تتعامل معه باعتباره انعكاساً لواقع اجتماعي أو بيئي محدد أو لحالة مؤلف ما، وليس باعتباره نصا أدبياً ناضجاً يمكن أن تطبق عليه مختلف نظريات تحليل النصوص الاستعارية أو اللغة الشعرية. ولذلك جمع في كتابه الأول(٤٠) عددا من الدراسات النقدية التي تبرز الجانب الاستعاري والتصويري في النصوص السوداء، لا جانب المحاكاة التعبيري فيها، والتي تبلور مجموعة الخصائص المميزة للأدب «الأسود» ولطريقته الخاصة في استخدام اللغة، بل وفي خلق لغته الخاصة وبنيته الأدبية المتميزة. ولذلك كان مدار دراسات هذا الكتاب الأول هو إبراز المقموع والمسكوت عنه في التعامل النقدي مع هذا الأدب، وتحديد الصيغ اللغوية أو الأدبية السوداء في التعبير عن التجربة الإنسانية وفي تحريرها من أسر التصورات الثابتة والمغلوطة عنها، وبلورة ما يمكن تسميته بالاستخدام «الأسود» للغة الاستعارية والبنى الرمزية وليس مسألة تقليد «الأشكال الأدبية البيضاء»، والعمل على تحديد التقاليد الأدبية السوداء التى يمكنها أن تكون مجموعة من المعايير الأساسية canon للأدب الأسود، تهضم المعايير المستقاة من الأدب الغربي «الأبيض» وتستفيد منها دون أن تجترها أو تكررها، في محاولة لصياغة معايير متكاملة ومقارنة وليست متمركزة حول الذات الغربية.

وبدأ جيتس في التعرف على خصوصية هذه المعايير وفي تحديد بنيتها في كتابة الثاني(٤١) الذي ينطلق من أن الأدب الأسود المكتوب باللغات الأوروبية يقع في المنطقة التي يتداخل فيها ميراثان أدبيان هما: ميراث الأدب الأسود الشعبي والعامي، وهو الأدب الذي لايزال حيا وفاعلا في كل من أفريقيا ومنطقة البحر الكاريبي وحتى بين الأفروأميريكيين، وميراث الأدب الرسمي لتلك اللغة ، سواء أكانت الفرنسية أو الانجليزية. ومن هنا فإن النص الأسود يقع كما يبدو فى الرسم التالي الذي بلورته أفكار الكاتب الكيني نجوجي وا ثيونجو Ngugi Wa Thiong'o وممارساته وأطروحاته:(٤٢)

على الوتر المشدود بين هذين الميراثين. وهو الأمر الذي يتجسد على صعيد البنية في ثنائية الوقع أو النغمة Two - toned وازدواجية الصوت double -voiced وتكرارية الدلالة التى تتسم بها البنية الاستعارية لأسلاف هذا النص الأسود.

وقد استطاع هذا الأدب أن يصوغ نصا متميزا ومتفردا يحتاج إلى بلورة نظريته الأدبية التي لا تكون امتدادا للنظريات الأدبية الغربية أو حاشية عليها، وإنما تكون قادرة على تحقيق استقلاليتها وطرح قضاياها وإشكالياتها المتميزة. فليست مهمة النقد الأسود أن يستنبت أوروبا في قلب أفريقيا، وأن يبرهن للغرب على أن الأدب الأسود يستحق الاهتمام لأنه «مثيل» الأدب الغربي، ولا حتى أن يغرس أفريقيا في الساحة الأوروبية ويبرر مصداقيتها الأدبية ويطلب منها الاهتمام بأدبها الذي طال تجاهلها له، وإنما عليه أن يطرح نظريات قراءة طالعة من إهاب هذا الأدب الأسود ومن قلب خصوصيته واستقلاليته نفسها، وقادرة على بالتالي على بلورة شفراته الخاصة ومنح القارئ مفاتيح عملياته التشفيرية المتميزة تلك. أي أن يكتب اختلافه في البنية والرؤية والمسار.

وقد حاول جيتس النهوض بهذا المشروع النظري، باعتباره مشروعا لتحرير الرجل الأسود والأدب الأسود على السواء من مركزية الرجل الأبيض ونظرياته الأدبية، في كتابه الثاني القرد المعبر The Signi-fying Monkey. حيث لجأ إلى أسطورتين شعبيتين أفريقيتين هما أسطورة إيسو ـ الجبارا Esu - Elegba-ra وأسطورة القرد المعبر، وهما من أساطير المحفوظ السري الذي تحول اللهجات الأفريقية الخاصة والمغلقة على الغرباء دون تسربه إلى غير العالمين بأسرارها وغير المتقنين لشفرات تقاليدها. ففي كلا الأسطورتين، وهما من أساطير الأحاجي والخداع، ثمة شخصيات تمثل في التقاليد التي انبثقت عنها الأسطورة مرتكزات الوعي المصاغ في اللغة على هيئة تقاليد تعي مرجعيتها كتقاليد كاملة لها تاريخها، وأنساق تطورها، وأساليب مراجعتها، ومبادئ تنظيمها وتراتباتها الداخلية. بالصورة التي تجعلها خطابا نظريا meta - discourse أي خطابا عن نفسه.

فإيسو في الأسطورة الأولى، وهي من الأساطير المعروفة في ثقافات اليوروبا التي نجدها في نيجيريا وبينين والبرازيل وكوبا وهاييتي وغيرها، محتال مخادع ولكنه رسول الآلهة في الوقت نفسه. أما القرد المعبر فإنها أسطورة أفروأميريكية في المقام الأول، وهي أيضاً من أساطير الأحاجي والخداع. ومركزية كل من إيسو والقرد المعبر في ثقافتهما المتميزة تنبع من قدرتهما الخارقة على استخدام اللغة العرفية وتأمل دلالاتها المتباينة. ومن هنا فإن نظرية التعبير signifying التي يؤسسها جيتس عليهما تعتمد على قدرتهما على تأمل ذاتهما self - reflexiveness في لحظات التجلى التي يمتزج فيها الاحتيال بالحكمة الشعبية. فبينما يجسد إيسو الطبيعة والقدرة على التأويل والحديث ذي الدلالات المزدوجة، فإن القرد المعبر هو رمز الرموز واستعارة الاستعارات، وهو المجاز الذي يتضمن في بنيته الشفرية مجموعة من المجازات الشديدة الالتصاق بجوهر الصيغ المجازية السوداء. ومن هنا فإن قيمته المجازية تتجسد في اضطلاعه بمهمة استعارية وتناصية في وقت واحد تستدعي من خلال استعاراتها الطبيعة التناصية للاستعارات السوداء.

ويسعى جيتس في مشروعه النظري هذا إلى البرهنة على ترابط الشخصيتين الأسطوريتين بنائياً وتاريخيا، وإلى إثبات أنهما تجليان مختلفان لظاهرة واحدة، لأنهما معا يقدمان الأساس النظري للتقاليد الأدبية السوداء في تنظيرها لأدبها من داخله. وهي تقاليد تستمد الكثير من مقوماتها من الآداب الشعبية الأفريقية وأساطيرها باعتبارها مناهج في التعبير وصيغا منهجية في بناء الاستعارات وفي رؤية العالم على السواء. صحيح أن الأدب الأسود يتطور من خلال علاقاته التناصية القوية بالأدب الغربي، وينطوي على الكثير من عناصر التشابه أو حتى التماثل معه، لكنه يختلف عنه في أن مستودع الأساطير الفاعلة في لاوعيه النصي تترك ميسمها الواضح على بنيته ولغته واستراتيجياته النصية المختلفة، وأهم من هذا كله على تصوره التجريدي، أو بالأحرى الفكري/الأسطوري للعالم ببعديه الدنيوي والمقدس وعلى تأويله لكل تجلياته. ويرى جيتس إن أي تنظير لهذا الأدب لابد إذن أن يستمد أسسه من نظرية الأدب الغربية ومن محاولات التنظير الأفريقية للأدب الأسود من داخله والتي تنطوي عليها الأسطورتان في وقت واحد. ففي هذه النظرية التي تنبثق من خلال وعي مقارن بالميراثين معا يمكن استيعاب الإحالات الخاصة للهجات السوداء، وفهم طبيعة استعاراتها التكرارية، وغير ذلك من الملامح المبلورة لاختلاف الأدب الأسود، وبالتالي لاختلاف الإنسان الأسود وبلورة هويته في وجه كل المحاولات المستمرة لانتهاكها، لأن النص ذا الصوت المزدوج والنغمة المزدوجة لابد له من نظرية تستمد هي الأخرى مرجعيتها من التراث النظري المزدوج له، ومن الاستقراء الدقيق لملامحه وخصائصه المتميزة حتى تستطيع الكشف عن استراتيجيات هذا النص البنائية في تميزها وخصوصيتها، والتعرف على الفلسفة الكامنة وراء الكثير من سماته ومجازاته. وهذا ما بلوره جيتس في صيغه الأربع للعلاقات المميزة للبنية النصية ذات الصوت المزدوج، وهي: الاسترجاعات المجازية التي تتكرر فيها صيغ مجازية معينة ولكن بأشكال مختلفة، والتداخل الحر للأصوات والإحالات بصورة يتحقق فيها نوع من الجدل الدائم بين الشفهي والمكتوب، والتداخل التناصي الذي تتعاصر فيه الواقعية مع الحداثة وما بعد الحداثة في تناغم بنائي، والكتابة التكرارية لتداخل الأصوات الحر التي تنتقل بالخاصية الثانية إلى آفاق تناصية مزدوجة الإحالات. وهي صيغ تمنح النص الأسود فرادته وخصوصيته وتؤكد على الدوام ازدواجية مرجعيته، ولكنها تكشف في الوقت نفسه عن أن تعقيده البنائي والدلالي لا يقل غنى وكثافة عن غيره من النصوص «البيضاء» وتحرره في الوقت نفسه من أسر النظرة الاستعلائية التي عانى منها لأمد طويل. وبهذه الطريقة يسعى استقصاء جيتس النظري إلى الدفاع عن حقوق الرجل الأسود، لا من خلال النضال السياسي الذي انتهجته حركة الحقوق المدنية بين السود وأنصارهم منذ الستينيات، وإنما من خلال البرهنة على اختلافه وتفرده وندية نصوصه وثقافته لأرقى منجزات النظرية النقدية الغربية الحديثة. فكل عمل عقلي أصيل يساهم في إرهاف وعي الذات بالآخر وفاعليته فيها، ويؤدي في نهاية المطاف إلى تحرير كليهما.

لندن ١٩٩٣

❖

إشارات:

(١) ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، (بيروت دار صادر، ١٩٦٧)، ص ٤١،
وهذا الكتاب هو ترجمة لـ David Daiches, Critical Approaches to Literature (London, Longman, 1956)

(٢) لمزيد من التفاصيل عن تطور استقصاءات منظري الأدب في هذا المجال يمكن مراجع
Allan H. Gilbert, Literary Criticism Plato to Dryden (Detroit, Wayne State University Press, 1962) and Gay Wilson and Harry Clark, Literary cism. icism· Pope to Croce (Detroit, Wayne State University Press, 1962).

(٣) راجع الفصل الأول في كتاب بنديتو كروتشه، علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، (دمشق، المطبعة الهاشمية، ١٩٦٣)، ص ٥-١٨.

(٤) راجع كتابهما الشهير C K Ogden and I A Richards, The Meaning (London, Longman, 1923)

(٥) راجع John Crowe Ransom, The World's Body (New York, Charles Scribner's Sons, 1938)

(٦) يحمل كتاب برنار في الواقع عنوان (علم وظائف الأعضاء أو الفسيولوجى التجريبي)، ولكن ترجمته العربية الشهيرة التي صدرت في الأربعينيات اختارت مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، ترجمة يوسف مراد وحمدالله سلطان، (القاهرة، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٤٤) عنوانا لها.

(٧) B. M. Éjxenbaum, "The Theory of the ?Formal Method" in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorske (eds), Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views, (Cambridge Mass, the MIT press, 1971) P. 5.

(٨) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٩) لمزيد من التعرف على واقع النقد الروسي في هذه الفترة راجع دراسة ايخنباوم، المرجع السابق، ص ٥-٣٧.

(١٠) Roman Jakobson, Recent Russian Poetry, Sketch, prague, 1921. ستشهد به ايخنباوم في المرجع السابق، ص٨ ، ١١

(١١) راجع Victor Shklovskij, Art as Device, والمقتطف مأخوذ من المرجع السابق، ص ١٧.

(١٢) M. Baxtin, "Discourse Typology in Prose", in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorske (eds), Readings in Russian Poetica· Formalist and Structuralist Views, (Cambridge Mass, the MIT Press, 1971), p. 291

(١٣) Jean Piaget, Structuralism, trans Chaninah Maschler, (Lonodn, Routledge and Kegan Paul,1971)

(١٤) Roland Barthes, Critical Essays, tarns, Richard Howard, (Evanston, Northwestern University, 1972), pp 3-12

(١٥) المرجع السابق، ص٣.

(١٦) Josué Harari, Textual Strategies. Perspectives in pots structuralist Criticism (Ithaca, New York, Cornell University press, 1979), p 29.

(١٧) هم جاك ديريدا Jacques Derrida وأدوارد سعيد وجوليا كريستيفا Julia Kristeva وتيري إيجيلتون Terry Eagleton وهيلين سيكسوس Hélèn Cixous وبول ريكور Paul Ricoeur وفرانك كيرمود Frank Kermode. وقد سجلت هذه المحاضرات والحوارات وأذيع بعضها كما هو في التليفزيون الانجليزي القناة الرابعة في شهري مايو ويونيو ١٩٩٢ في برنامج أسبوعي بعنوان «حديث الحرية أوحرية الحديث Talking Liberties»، بينما أجريت حوارات مع البعض الآخر من المشاركين في هذه السلسلة حول الموضوع نفسه. ونص الحوار الذي أجري في هذه السلسلة مع إدوار سعيد هو المنشور في هذا العدد من ألف.

(١٨) اعتمدت في تلخيص أفكار ديريدا على شريط الحوار الذي أجري معه، وأذاعته القناة الرابعة في التليفزيون الانجليزي في البرنامج المذكور في الهامش السابق.

(١٩) لن اتحدث بالتفصيل عن إسهام إدوار سعيد في هذا الحوار، لأن النص الكامل لإسهامه منشور في هذا العدد.

(٢٠) Toril Moi, Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory (London, Methuen, 1985).

(٢١) راجع Hèlèn Cixous and Catherine Clément, The Newly Born Woman, trans Betsy Wing, (Manchester, chester University Press, 1986), p 63

(٢٢) سنجد أن هذه التعارضات الثنائية أيضا هي نفسها التي ينطوي عليها تصور «الأنا» الغربية في علاقتها مع «الآخر» العربي المغاير والتي كشف عنها إدوار سعيد في كتابه الهام عن الاستشراق Edward W Said, Orientalism (London, Routledge & Kegan Paul, 1978)

(٢٣) المرجع السابق، ص ٦٣ و ٦٤

(٢٤) توريل موي، المرجع السابق، ١٠٥ Toril Moi op cit, p105

(٢٥) راجع نظريته عن المعنى في كتاب: A J Greimas, Sémantique structurale· Recherche de méthode (Paris Éditions Larousse, 1966).

(٢٦) راجع توريل موي، المرجع السابق، ٢٣ 125 - Toril Moi, op cit, p 123

(٢٧) للمزيد من التفاصيل حول مشروع إريجاري الفلسفي وتأثيره على النقد النسوي راجع الفصل الذي خصصته لها توريل موي بعنوان «تأملات في الفكر الأبوي في مرآة لوس إريجاري Patriarchal Reflections· Luce Irigaray's In her Looking glass \ op cit, pp 127 - 149 وكذلك دراسة Ann Rosalind Jones, "Inscribing Femininity· French Theories of the Feminine", in Gayle Green and Coppélia Kahn, Making a Difference Feminist Literary Criticism (London, Methuen, 1985), pp 8-112 وراجع أيضا دراسة Judith Kegan Gardiner, "Mind Mother Psychoanalysis and Femininism", in Greene and Kahn, op cit, pp 45 - 113

(٢٨) Julia K Kristeva, Séméiotikké, Recherches pour une semanalyse (Paris, Seuil, 1969), p. 24 والمقتطف مأخوذ عن كتاب توريل موي الذي استشهدت به في المرجع المشار إليه، Toril Moi, op cit, p 152.

(٢٩) جوليا كريستيفا، المرجع السابق، نفس الصفحة. Ibid

(٣٠) ظهر هذا النقد في كتاب باختين Marxism and the Philosophy of Language الذي ظهر عام ١٩٢٩ ووقعه بداءة باسم V.N Voloshinov وصدرت ترجمته الانجليزية تحت هذا الاسم المستعار من ترجمة Ladislav Matejka and I R Titunik (New York, Seminar Press,1973) لكن قررت الدراسات الحديثة الآن عن حياة باختين أن هذا الإسم كان أحد الاسماء المستعارة التي استخدمها باختين في العشرينات.

(٣١) للمزيد من التفاصيل حول هذه الموضوع، ونقاش لبعض المفردات التي انتابها التغيير، راجع توريل موي، المرجع السابق، ص Toril Moi, op cit., p 158.

(٣٢) Edward Said, Orientalism, p 3

(٣٣) لهنري لويس جيتس عدة دراسات نظرية متفرقة، لكن إسهامه الأساسي في هذا المجال تبلور في كتابين، كتب أولهما وهو:
Henry Louis Gates, The Signifving Monkey A Theory of Afro American Literary Criticism (New York, Oxford, Oxford University Press, 1988
Henry Louis Gates (ed) Black Literature and Theory (New York &London, Routledge, 1984)

(٣٤) ظهرت ترجمة كتاب تزفيتان تودوروف (أمريكا: مسألة الآخر) بالعربية من ترجمة بشير السباعي عن دار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩١.

(٣٥) اعتمدنا في تلخيص أفكار كريستيفا على شريط الحوار الذي أجرى معه، وأذاعته القناة الرابعة في التليفزيون الانجليزي في البرنامج المذكور في هامش رقم ١٧.

(٣٦) اعتمدنا في تلخيص أفكار ريكور على شريط الحوار الذي أجرى معه، وأذاعته القناة الرابعة في التليفزيون الانجليزي في البرنامج المذكور في هامش رقم ١٧.

(٣٧) يماثل هذا الأمر مسألة نقل كريستيفا مدار الاهتمام من اللغة إلى الذات التي يصدر عنها الخطاب، وينطوي على الكثير من نتائجه وتشعباته.

(٣٨) Gates, Black Litrature and Literary Theory, p. 2.

(٣٩) المرجع السابق، ص ٥.

(٤٠) Black Literature and Literary Theory

(٤١) The Signifying Monkey

(٤٢) في كتابه Ngugi Wa Thiongo, Homecoming: Essays on African and Caribbian Literature, Culture and Politics (1972)



التناص وإشاريات العمل الأدبي

(١) تمهيد:

تموج ساحة النقد الأدبي المعاصر بالعديد من الاستقصاءات الجديدة الجادة الرامية إلى استكناه شتى أبعاد النصّ الأدبي، وإلى الكشف عن آلياته الفاعلة، وعن حركيته الخصيبة. وتستهدف الوصول إلى فهم أعمق لطبيعة العمل الأدبي، وللخصائص التي تميزه عن غيره من أشكال الكتابة الأخرى. وهي استقصاءات شائقة إلى أقصى حد، وإن وقع بعضها في إسار التجريدات المطلقة، أو التهويمات المبهمة، أو في أنشوطة المبالغات التي تشوه ما بها من كشف وإضاءات محدودة. غير أنه لا مماراة في أن بعض هذه الاستقصاءات الجديدة يتميز بحدة الذكاء، وعمق البصيرة، وإخلاص القصد. وتؤكد إنجازاتها الهامة أن النقد الأدبي قد طرح وراء ظهره ـ ربما للأبد ـ الأيام التي كان فيها النقد إعجاباً هلامياً بالصور، أو شغفاً انفعالياً بالأسلوب، أو أحكاماً انطباعية لا تبررها غير شطحات المزاج وتذبذباته، ولا يفيد منها القارئ أو المبدع شيئاً. وأن النقد الأدبي قد دخل، في النصف الثاني من هذا القرن، مرحلة جديدة تختلف اختلافاً، يوشك أن يكون جذرياً، عن كل مراحله السابقة، وتطرح على ناقد الأدب ودارسه على السواء مجموعة من التحديات الجديدة والأسئلة الصعبة من خلال كشوفها النقدية الباهرة.

لكن الكثير من هذه الكشوف النقدية الشائقة تلقي ـ شأن كل جديد ـ مقاومات حادة من الكثيرين، الذين لا يفطنون إلى أنهم عندما يرفضون الجديد يسفرون عن وقوعهم ـ بوعي أو بغير وعي ـ في قبضة الرؤي القديمة، والتصورات المستهلكة، والنظريات العتيقة. فما أيسر الرفض الذي لا ينهض على الفهم والحوار، وما أسهل التراجع إلى كن الماضي الأليف، وتجنب مشاق المغامرة في غياهب المستقبل، وصعوبات خوض غمار التجديد والتغيير، أو عقد حوار جدلي خلاق مع كشوفه واستقصاءاته.

وإذا كان للنقد العربي المعاصر أن يخرج من شرنقة ماضيه القريب، الذي بدأ زاهراً مع طه حسين، ثم تقدم خطوة مع محمد مندور، وتراجع بعد ذلك خطوات، بعد أن ساخت أقدامه في رمال التكرار والكسل العقلي، والتشتت. وأن يطمح إلى القيام بدور فعال في إرهاف وعي القاريء، والمبدع على السواء، بطبيعة العمل الأدبي، وأن يكشف لهما عن أسراره الداخلية، فإن عليه ألاّ يوصد أبوابه في وجه الرؤى النقدية الجديدة. وأن يكفّ عن إدارة ظهره لما فى كشوفها من إضافات، وألاّ يقاومها بالرفض الهّين العاجز عن الفهم أو الحوار. وإنما عليه أن يعكف على هذه الاستقصاءات بالدرس والتمحيص، وأن يتعامل معها بعقل

منفتح، يرفض ببغائية التكرار، وسلبية النسّاخ، ويسعى إلى الفهم والحوار، وينطلق من إنجازات التراث النقدي العربى الناضج فى مجال التعامل مع النصوص الإبداعية، وتحليل بنية العمل الشعري، ووصف جزيئاته، والتعرف على خصوصياته وخصائصه.

فقد عني النقد العربي بالكشف عن «سر الصناعنين»، والوصول إلى «عيار الشعر»، و معرفة «أسرار البلاغة» حتى يكون النقد بحق «منهاجاً للبلغاء، وسراجاً للأدباء» يعرفون به «أحكام صنعة الكلام»، ويتمكنون عبره من الكشف عن «مساوئ الشعر ومحاسنه» ومن «الإبانة عن السرقات»، و«الوساطة بين الشاعر وخصومه»، و«الموازنة» بينه وبين غيره من معاصريه أو سابقيه. كما استطاع النقد أن يحدد «طبقات فحول الشعراء»، ومعايير الحذق والإجادة، وأن يبين «ما يجوز للشاعر في الضرورة»، وما ينبو عنه الذوق، أو الجرس اللغوي.. إلخ.

كما ركز النقد الأدبي فى تراثنا العربي جل اهتمامه على النصّ، شفهياً كان أو مكتوبا، موجهاً عنايته إلى دقائق هذا النصّ بصورة مكّنته من أن يقدم لنا عبر إنجازاته الباهرة، في القرن الرابع الهجري والتي استمرت حتى القرن السابع أو بعده بقليل، واحدة من أوسع الدراسات الوصفية، والمعيارية في فهم جزيئات العمل الإبداعى، وفي التعرف على كل ملامحه البنائية، وفرز أدواته، وحيله الشكلية على الخصوص. موازنا في هذا المجال بين النقد النظري (عند ابن سلام الحجمي، وابن قتيبة، وابن المعتز، وثعلب، وابن طباطبا العلوي، وابي هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني) والنقد التطبيقي (عند ابن قتيبة، والجاحظ، والآمدي، والصولي، والصاحب بن عباد، وعبد العزيز الجرجاني، والثعالبي) وواصلا بمقومات النقد الأدبي إلى درجة فائقة من الوضوح والمعيارية، مكنته من عقد الموازنات والوساطات، ومن فرز الدخيل والمنحول، وتتبع شتى صور السرقات في وقت باكر من تاريخ هذا النقد الخصيب.

إذن فقد اهتم النقد العربي بالشكل، وجعل النصّ مدار اهتمام التجربة النقدية، قبل أن يطلع علينا النقد الأدبي المعاصر بمفاهيمه عن بنية النص، وعن الخصائص الشكلية التي تعطيه طبيعته الأدبية، وعن تفاعلية النصوص، التي نعرفها الآن باسم التناصّ Intertextuality. والتناصّ واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم، والتى تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة فى سعيها الدائم لتأسيس نظرية أدبية حديثة. وحتى ندلف إلى ساحة هذا المفهوم الجديد، أو نكسر هالة الرهبة التي تحيط عادة بمثل هذه المفاهيم الجديدة، أو التي تدفع إلى مقاومتها، وتحول أحياناً دون فهمها، سأسوق واقعة تناصية عشتها قبل أكثر من خمسة عشر عاما، كمدخل للتعرف على مفهوم التناص هذا، ثم أعمد بعد ذلك إلى تناول مفهوميْ النصّ والتناصّ في النقد الغربي الحديث، قبل التعرف على بذور هذا المفهوم في تراثنا النقدي العربي القديم.

(٢) مدخل: واقعة تناصية:

لم أدخل عالم النقد الأدبي من باب الدراسة الجامعية المنظمة لهذا النشاط المعرفي، لأنني درست علم الاجتماع والخدمة الاجتماعية في هذا المجال، واشتغلت بالأدب نتيجة لشغفي الطويل به منذ الصبا. حيث اهتممت بالأدب هاوياً منذ وقت مبكر، وبدأت كتابة المقالات النقدية حينما كنت طالباً جامعياً شديد النهم بقراءة الأدب ونقده. وبدأت النشر في المجلات الأدبية المتخصصة كـ (الآداب) البيروتية و(المجلة)

القاهرية منذ عام ١٩٦٢، ثم واصلته بشكل مستمر بعد ذلك. وفي عام ١٩٦٨، وبعد ست سنوات من الممارسة الأدبية والنقدية، التحقت بقسم الدراسات العليا بالمعهد العالي للفنون المسرحية لأدرس الأدب والنقد المسرحيّ. وقرأت ضمن منهاج هذه الدراسة المنظمة كتاب أرسطو العظيم (فن الشعر Poetics). ولقد أدهشني ساعتها أنني لم أجد في هذا الكتاب العظيم، عندما قرأته لأول مرة، أيّ فكرة جديدة. واكتشفت أنني أعرف كل ما به من أفكار أساسية، بالرغم من أنني لم أقرأه من قبل. وأن الكثير من أفكاره ومبادئه وقضاياه قد أصبحت جزءً أساسياً من البديهيات والمصادرات والمسلمات التى ينطلق منها عملى النقدي نفسه مع أنني لم أقرأ (فن الشعر) من قبل ولم أدرسه.

وقد أدهشتنى هذه الظاهرة وقتها، ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصّية دون أن أدري. فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التى قرأتها، وتفاعلت معها، وحاورتها، وتأثرت بها، النص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية، وأصبح من المستحيل استنقاذه منها، أو فصله عنها، أو عزل خيوطه عن سدى أفكارها أو لحمتها. لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نوعاً من البديهيات الأساسية التى تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التى قرأتها، وبالتالى قاعدة غير مرئية ينهض عليها البناء النقدي لهذه الكتابات. وقد اكتشفت وقتها أنه كان ضرورياً أن أستنتج هذه المصادرات، أو أن أكوّن تصوراً لهذه القاعدة اللامرئية، حتى يتسنى لي استيعاب هذه الكتابات النقدية، أو التحاور معها. فأي حوار يفترض سياقاً أو أفقاً من التوقعات، يمكّنه من الفاعلية، ويتيح لرؤى هذا الحوار وأفكاره أن تفهم بوضوح، ودونما تشوش. وقد دخلت رؤى كتاب أرسطو العظيم أفْكاره، ضمن مكونات الخلفية السياقية التي تمكنني من قراءة الأعمال النقدية الأخرى، والحكم عليها، وتقييمها، وضمن مكونات الأدوات النقدية التي أتعامل بها مع الأعمال الإبداعية، ناقداً ومحللاً ومفسراً، دون أن أعي تسللها المراوغ.

ومعرفة القارئ بأحد النصوص الأساسية التي لم يتح له قراءتها ليست ناجمة فحسب عن كون هذا النصّ أحد النصوص الغائبة أو الذائبة فيما قرأه، ولكنها وليدة ظاهرة تناصيّة أخرى، وهي مسألة الإحلال والإزاحة، التي تعتبر واحدة من سمات آليات التناص، أو حركية علاقات النصوص بعضها بالبعض الآخر. وتسفر جدلية الإحلال والإزاحة عن نفسها في عدة صور، وتنطوي كل صورة من هذه الصور على تصور مختلف لطبيعة العلاقة بين أيّ نصّ والنصوص التي كتبت قبل ظهوره. فالنصّ عادة لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ. إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص، أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه ـ وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النصّ وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى، وتستمر بعد تبلوره واكتماله ـ قد يقع النصّ فى ظل نصّ أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النصّ. وهي بصمات هامة توشك معها فاعلية النصّ «المزاح» ألاّ تقل في أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعلية النصّ «الحالّ»، الذي احتل مكانه، أو شغل جزءاً من هذا المكان، لأن النصّ «الحالّ» قد ينجح في إبعاد النص «المزاح»، أو نفيه من الساحة، ولكنه لا يتمكن أبداً من الإجهاز عليه كلية، أو من إزالة بصماته عليه.

بل إن فهمنا واستيعابنا للنص الذي نواجهه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النصّ الذي أزاحه، أو الذي حلّ محله. ليس فقط لأن جدلية النصّ «الحالّ» والنص «المزاح» جزء لا يتجزء من تكوين النصّ نفسه، ولكن أيضاً لأن فاعلية هذه الجدلية تعود إلى ما قبل تخلّق أجنة النصّ الأولى، وتترك ترسباتها في شتى طبقات النصّ سواء أوعى النصّ ذلك، أم لم يعه. وفكرة الترسيب هذه -Sedı

mentation واحدة من الأفكار الأساسية التي يطرحها «جاك ديريدا» في تعامله مع النصوص. وهي فكرة تتجاوز ترسبات المعنى إلى آفاق زمنية وفلسفية بعيدة «فالنص ينطوي دائماً على عدة عصور، ولابد أن تتقبل أي قراءة له هذه الحقيقة، وتنطلق منها».[١] وقد كان النصّ الأرسطي أحد العصور التي ترسبت في كل النصوص النقدية التي قرأتها. ولوضاءة هذا النصّ العظيم ونصوعه، استطاع أن يسفر عن نفسه من وراء أقنعة كل هذه النصوص، فبدا وكأنني قرأته، دون أن تسبق لي قراءته.

وبالإضافة إلى أفكار النص الغائب، والإحلال والإزاحة، والترسيب، التي تطرحها هذه الواقعة التناصية هناك أيضاً فكرة السياق، وهي واحدة من الأفكار الأساسية في عملية تلقي أيّ نصّ، والاستجابة لنظامه الإشاري المعقد. فبدون وضع النصّ في سياق، يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهماً صحيحا، وبدون فكرة السياق نفسها، يتعذر علينا الحديث عن الترسيب، أو النص الغائب، أو الإحلال والإزاحة، أو غير ذلك من الأفكار. لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد ـ كالنصّ تماماً ـ من السياق الذي تظهر فيه، وتتعامل معه. فمسألة الإزاحة مثلاً، لا تتم عادة إلاّ ضمن سياق محدد، لا يساهم فحسب في تحديد طبيعة هذه الإزاحة وبلورة آلياتها، ولكنه يقوم أيضاً بدور فعال في صياغة ملامح النصّ الجديد، وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه.

ولا أريد أن أسترسل هنا في تحديد كل العناصر التي ساهمت في جعل هذه الواقعة النصية احتمالاً له مجموعة من الدلالات الهامة، ولا في تأمل ما تطرحه من أفكار تتصل من قريب أو بعيد بموضوع هذه الدراسة الرامية إلى استقصاء شتى أبعاد العلاقة الشائقة التي يعقدها النصّ الأدبي، مع غيره من النصوص السابقة عليه، أو المعاصرة له. لأنني أردت أن أسوقها كمدخل لطرح بعض الأفكار حول موضوع التناصّ، وللبرهنة على أننا نعيش ـ دون أن ندري عادة ـ بعض الظواهر التناصّية، أو نمر بها في تعاملنا اليومي مع النصوص.

ولا يقتصر موضوع التناص على تلك الأبعاد التي تتيح للقارئ التمرس بقراءة نوع معين من النصوص (وهي النصوص النقدية في هذه الحالة)، والتعرف على رؤى وأفكار نصّ لم يسبق له الاطلاع عليه. ولكنه يتجاوزها ليطرح العديد من القضايا حول علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر من جهة، وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى. كما يطرح موضوع العناصر الداخلة في عملية تلقينا لأي نصّ وفهمنا له. وهو موضوع يثير بالتالي أغلوطة استقلالية النص الأدبي، التي تتبناها بعض المدارس النقدية، والتي تنطوي بدورها على تصور إمكانية أن يصبح النصّ عالماً متكاملاً في ذاته، مغلقاً عليها في الوقت نفسه. وهي إمكانية معدومة إذا ما أدخلنا المجال التناصي في الاعتبار، وإذا ما اعتبرناه مجالاً حواريا في الوقت نفسه. وحتى نوضح ما نعنيه ببعض هذه المصطلحات الجديدة، وأهم من هذا كله بمفهوم التناصّ نفسه، فإننا سنعمد بداءة إلى تناول الأفكار الأساسية التي طرحها كل من «رولان بارت» و«يوري لوتمان» حول ماهية النصّ وخصائصه، وطبيعة العلاقات الفاعلة فيه. ثم ننتقل بعد ذلك إلى مفهوم التناص، وما يترتب عليه من قضايا وأفكار.

(٣) بارت.. ومفهوم النصّ:

يطرح «رولان بارت» في مقاله الهام «من العمل إلى النصّ»[٢] مفهوم النصّ كبديل للمفهوم القديم السائد عن العمل الأدبي. وهو هنا لا يستبدل كلمة بأخرى، ولكنه ـ وفقاً لجدلية الإحلال والإزاحة التي

أشرت إليها من قبل ــ يستبدل مفهوماً بآخر، دون أن يطرح المفهوم المستبدل خارج الساحة كلية. لأن البديل ــ في عالم النقد الجديد ـ لا يستغني عن المستبدل به، ولكنه يحتاج إليه، ويتفاعل معه باستمرار. إذ يعيد الجديد تعريف القديم، ويمكننا من رؤيته في ضوء جديد، ثم ما يلبث هذا القديم الذي أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن بعض ما في الجديد من أبعاد خافية، وهكذا في علاقة من الجدل والتفاعل والتحوير المستمر.

ويري «بارت» أن التغيير الذي انتاب فكرتنا عن اللغة في العقود القليلة الماضية، قد أدى بالضرورة إلى تغيير فكرتنا عن العمل الأدبي الذي يدين بوجوده ذاته للغة، ولا يتبدي خارجها. ولا يعتمد تغير فكرتنا عن العمل الأدبي على ما انتاب فكرة اللغة ذاتها من تحولات فحسب، ولكنه يرتبط أيضاً بالتطورات التي جرت في علم الإنسان، والماركسية، والتحليل النفسي، في الفترة نفسها، وبظهور الاتجاه إلى استخدام طريقة المناهج المتعددة والمتداخلة Interdisciplinary فى البحوث والدراسات الإنسانية. وهي طريقة أجهزت على الكثير من التبسيطات القديمة، ومكنت منهج التناول من أن يكون على مستوى تعقيد الظاهرة التي يتناولها وكثافتها، وأطاحت بالكثير من الرؤى والرواسي العتيقة الراسخة، وأهم من هذا كله أدخلت إلى عالم الدراسات الإنسانية مسألة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية، التي جلبتها نظرية أينشتين إلى ساحة العلوم الطبيعية.

وقد أدى تبني مسألة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية إلى إعادة تحديد خريطة العلاقات القائمة بين الكاتب والقارئ والناقد من جهة، وبينها جميعاً وبين العمل الأدبي الذي هو حصيلة تفاعل هذه الأطراف الثلاثة من جهة أخرى. وأسفرت إعادة النظر البارتية هذه عن طرح مفهوم النصّ ــ الذي تولد من فكرة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية التي تعود إلى نظرية أينشتين ـ في مقابل مفهوم العمل الأدبي ــ الذي أفرزته الأطر الثابتة، والساكنة التي تنهض بدورها على تصور «نيوتن». وحتى يمكن إبراز الفرق بين المفهومين علينا أن نتناول أبعادهما المنهجية، والشكلية، والإشارية، وعلاقتهما بمسألة الأصل، والتعددية، والمتعة والقراءة.

(أ) ـ فإذا ما بدأنا بالبعد المنهجي سنجد أن النص ليس شيئاً ملموساً ومحدداً على العكس من العمل الأدبي. وأن الفرق بينه وبين العمل الأدبي ليس فرقاً مادياً أو قيمياً أو زمانياً. فمن العبث أن نعلن أن العمل الأدبي تقليدي وأن النصّ طليعي. لأن الكثير من الأعمال القديمة تنطوي على نصوص شائقة. بينما أخفقت بعض الكتابات المعاصرة في أن تصبح نصوصا. فالنصّ مجال منهجي، أما الفعل الأدبى فإنه جسم مادي محسوس، كالكتاب الذي تراه بعينيك، وتلمسه بيديك. والفرق بين العمل والنص كالفرق الذي يقترحه «جاك لاكان» بين الواقع Reality والواقعي Real. أولهما معروض ومبذُول للعيان، أما الآخر فيحتاج إلى البرهنة عليه وتبينه. فالعمل يمكن رؤيته وعرضه في المكتبات، أما النصّ فإنه يبلور نفسه وفقاً لمجموعة معينة من القواعد. إنه لا يوجد إلا في اللغة. فهو كتابة، نشاط، إنتاج. وهذا يعني أن النصّ يمكن أن يتجاوز العمل، أن يمتد عبر عدة أجزاء، وأن يتشكل في مراحل وصور وأشكال مختلفة.(٣)

(ب) وإذا ما انتقلنا إلى بعد الشكل أو الجنس الأدبي سنجد أن النص لا يعرف النهاية، ولا يمكن قسره على الانخراط تحت لافتات التقسيمات إلى أجناس أدبية، أو إجباره على الانصياع لنسق أو تسلسل هرمي. فما يمكِّن النصّ من الاستمرارية هو قدرته على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه، وتدميرها ومراوغتها. صحيح أن النص يثير دائماً مشكلة التقسيم والتبويب، ولكنه يفعل ذلك لأنه ينطوي على مسألة التحديد. فالنصّ هو الذي يخترع الحدود وهو الذي يجترحها ويعصف بها. إنه يؤسس نفسه فيما وراء

الحدود المفروضة، ويعيد دائماً تحديد ذاته من خلال هذا التجاوز المستمر، ومن خلال طاقته الفذّة على الاستبعاد. فالنص دائماً مختلف مع ذاته، ومتعارض معها ومفارق لها.(٤)

(جـ) أما بالنسبة للجانب الإشاري Semiotic فإن النصّ إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المشيرات والمضامين. بينما نجد أن العمل الأدبي إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضه لعدد من التفسيرات المحددة، التي تتسم بالثبات كل مرة؛ أي بالانغلاق. إنها اللانهائية في مقابل المحدودية. فالنصّ واسع، ومجاله الإشاري بسعة الإشارة نفسها، والتي يجب ألاّ نتعامل معها باعتبارها المرحلة الأولى من المعنى. إن المنطق الذي يحكم النصّ ليس منطقاً شاملاً يستهدف تحديد معناه الدلالي، ولكنه منطق مجازي يحيا بوفرة الكنايات. كما أن نشاط التداعيات والإشارات الداخلية فيه يتسق مع تحرير طاقته الرمزية. وقد يكون العمل الأدبي رمزياً، ولكن رمزيته دائماً ما تكون متواضعة بالقياس إلى طاقة النصّ الرمزية، ذات الطبيعة الجذرية في رمزيتها. وإذا ما استطاعت رمزية العمل الأدبى أن ترينا، وأن تتميز بالحركية فإنه يصبح نصّا. فالنصّ بناء بلا إطار، ولا مركز، ويتميز بالحركية والفاعلية المستمرة(٥).

(د) النص تعددي: وهذا لا يعنى فحسب أن له عدة معان، ولكنه يعنى أنه قادر على تحقيق تعددية المعنى، وهى تعددية غير قابلة للاختصار أو الاختزال. ولا يجنح النصّ إلى تحقيق نوع من التعايش بين المعاني، ولكنه ينحو إلى الوصول إلى تفاعلها، وتحولها، وتداخلها، وحركيتها. ولهذا لا يستجيب النصّ للتفسير، وإنما ينحو إلى الانفجار والانتشار. وتعددية النصّ لا تعتمد على إبهامه أو غموض محتواه، وإنما تعتمد على اتساع مجاله الإشاري.(٦)

(هـ) كل نصّ يتناصّ، أي يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال تناصيّ لا يجب الخلط بينه وبين الأصول، أو المصادر، التي ينحدر منها هذا النصّ. ذلك لأن البحث عن المصادر التي ينطلق منها النصّ، والمؤثرات الفاعلة فيه، يهدف إلى إشباع خرافة الأبوة، والتعرف على الأسلاف. فالأصول التي ينبثق عنها نصّ ما، أصول مجهولة، ولا يمكن استعادتها ـ على افتراض أننا بإزاء نصّ جدير بهذا الاسم ـ ومع ذلك فقد سبق قراءتها ـ على أساس أن القراءة عملية معقدة كما أشرت من قبل، تكتشف في بعض مراحلها أنك قرأت أشياء لم تطّلع عليها من قبل ـ إن اقتباسات النص من هذه القراءات جميعاً إقتباسات لا يمكن تحديدها، أو إرجاعها إلى أصولها، أو تأطيرها في علامات تنصيص.(٧)

(و) يقع العمل دائماً في شرك البحث عن الأب. ويسعى إلى تحديد أبوته. وهو سعي يطرح ثلاث مسائل: أولها: أن العمل يحدده العالم الخارجي، وثانيها: أن هناك تعاقباً للأعمال فيما بينها، وثالثها: أن للعمل حصة من مؤلفه. فالمؤلف هو الأب، أو المالك، بالنسبة للعمل. ويترتب على هذا احترام مخطوطته وقصده، وبالتالي سلطته على النصّ، وكلامه عنه، ما دمنا قد اعترفنا بشرعية أبوته له. أما النصّ فإنه يطرح عن نفسه مسألة الأبوة هذه. إنه شبكة من العناصر الفاعلة، التي تتوالد ذاتياً، وتتداخل، وتتشابك. ومن هنا فلا مجال في النصّ للاحترام، وهالات التبجيل المسبقة. ومن هنا فإن من الممكن تفكيكه، ومن الممكن قراءته دون أية ضمانات أو إرشادات من الأب. لأن مفهوم التناصّ يقضي على مفهوم الأبوة. وهذا لا يعني أنه لا يحق للمؤلف العودة إلى النصّ والتعليق عليه، ولكنه يفعل ذلك باعتباره ضيفاً على النصّ كالآخرين. فـ«الأنا» التى كتبت النصّ ليست «أنا» حقيقية، وإنما «أنا» ورقية.(٨)

(ز) العمل الأدبي عادة سلعة للاستهلاك، أما النصّ فإنه يحرر العمل من ربقة الاستهلاكية، ويعيد طرحه في مجال اللعب والمتعة. فيصبح دوراً ونشاطاً وإنتاجاً. وهذا يعني أن النص يستلزم محاولة إزالة، أو على الأقل تضييق المسافة، بين الكتابة والقراءة. لا عن طريق إقحام القارئ في العمل، أو تكثيف

اسقاطاته عليه، وإنما بربط العمليتين معا في نظام إشاري واحد، وإزالة تلك المسافة التاريخية التي تفصل بينهما. والواقع أن قراءة النص، بمعني استهلاكه، ليست لعباً أو متعة. لأن اللعب فيما يتعلق بالنص عملية متعددة الدلالات، يصبح فيها النصّ نفسه عنصراً فاعلاً في اللعبة. كما أن القارئ يلعب في هذا المجال دوراً مزدوجا: إنه يلعب بالنصّ، ويلعب النصّ: أي ينتجه، كما نلعب قطعة من الموسيقي، تختلف نتيجة لعبها كل مرّة نلعبها فيها. فالنصّ يتطلب تعاون القارئ وفاعليته، وهذا يطرح سؤالين أولهما: من الذي يؤدي النصّ؟ وهو سؤال يذكرنا بدعوة «مالارميه» للجمهور بأن ينتج الكتاب. وثانيهما: أن القراءة الاستهلاكية هى المسؤولة عن ملل القارئ من النصّ. فالملل يعني العجز عن إنتاج النصّ واللعب به، ودفعه إلى التفتح والفاعلية، فهذا كله يستلزم قراءة فاعلة.(٩)

(ح) وهذا يطرح علينا بالتالي المدخل الأخير للنصّ من منطلق اللذة والإمتاع. وسواء آمنا بجماليات المتعة أم لا، فإن ثمة لذة ترتبط بقراءة أعمال قديمة معينة. إنها متعة قراءة كتّاب أعرف أنني لا أستطيع الكتابة مثلهم، لأن الكتابة تتغير مع الزمن، ولأننا لا نكتب بنفس الطريقة التي كتب بها أسلافنا، ولكن هذه المعرفة المحبطة قد تحول أحياناً دون القارئ وإنتاج هذه النصوص، أي قراءتها قراءة فاعلة. أما النصّ، فإنه يرتبط بالمتعة، باللذة التي لا يمكن فصله عنها. إنه يشارك في يوتوبيا اجتماعية خاصة به، سابقة على التاريخ. وإذا لم يتمكن النصّ من تحقيق شفافية العلاقات الاجتماعية، فإنه يحقق على الأقل شفافية العلاقات اللغوية. لأنه المجال الذي تتحرك فيه كل اللغات بحرية، ولا تستطيع فيه لغة، أو شفرة ما، أن تحقق سيطرتها على الآخرين.(١٠)

فالنصّ إذن ـ من خلال تحديدات «بارت» ـ مجال منهجي لا يعرف النهايات، ولا تحده التقسيمات، ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية. فهو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المعاني والدلالات، لأنه بناء بلا إطار ولا مركز، يتميز بالحركية والفاعلية المستمرة، وينطوي على تعددية المعنى الذي لا يمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات، لأن له طبيعة انفجارية. كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال تناصيّ، ولكنه يطيح في نفس الوقت بخرافة الأصول والمصادر، ولا يعترف بمفهوم الأبوة، لأن مفهوم التناصّ يقضي عليه. وهو يربط عملية الكتابة بعملية القراءة الخلاقة والفعالة التي تتعامل معه من منطلق المتعة، والمشاركة في تحقيق يوتوبياه الاجتماعية واللغوية الخاصة.

ولا شك أن هذه جميعاً تحديدات مضيئة وشائقة، ولكنها لا تهتم كثيراً بحقيقة أن النصّ لا يوجد في عالم مليء بالنصوص فحسب، ولكنه يعيش في عالم فيه موجودات أخرى أيضاً لها آلياتها وحركياتها المختلفة. إنه يوجد ـ كما يقول إدوار سعيد ـ في العالم، وبالتالي فهو دنيوي.(١١) وهذه الزاوية في التعامل مع النصّ وفي دراسته، تكشف لنا عن جوانب هامة في علاقاته بالعالم وبالنصوص الأخرى معاً، كما أنها تدفعنا إلى المزيد من التأمل في طبيعة النصّ الخاصة، ليس باعتباره تحولاً من صورة قديمة هي صورة العمل الأدبي، ولكن باعتباره كتابة لها بنيتها الخاصة، وأنساقها، وعلاقاتها الداخلية، المتفاعلة. وهذا هو ما فعله «يوري لوتمان» في دراسته الهامة عن بناء النصّ الفني.(١٢)

(٤) لوتمان.. التناصّ والعلاقات غير النصية:

إذا كان «بارت» ينطلق في مفهومه للنصّ من التغير الذي أحدثه «دي سوسير» بكتابه (دروس في علم اللغة العام) في تصوراتنا عن اللغة، وعن بنيتها التحتية الفاعلة؛ فإن «لوتمان» ينطلق هو الآخر من

هذه التغيرات، وخاصة من تقسيم «دي سوسير» الذي يفرق بين اللغة Langue والكلام Parole. كما ينطلق أيضاً من التغيرات الناجمة عن إعادة طرح «ميخائيل باختين» للكثير من قضايا اللغة الهامة، ولكثير من مسلماتها فى دراسته الهامة عن (الماركسية وفلسفة اللغة)، ليقدم لنا دراسة ضافية عن علاقة الفن باللغة باعتباره نظاماً إشارياً ضمن نظام اللغة الإشاري العام، وعن مشكلات المعنى في النصّ الأدبى، وعن مفهوم النص باعتباره نسقا ونظاما، وعن المبادئ البنائية التي تحكم النصّ الأدبي، والتي تتشكل عبرها علاقات محاوره السياقية والترادفية، وعن مختلف العناصر والمستويات البنائية التي تحكم شتى ملامح وجزئيات هذا النصّ، والتي تمكنه من الاستقلال والفاعلية، وعن علاقات هذا كله بالنصوص الأخرى من ناحية، وبالعلاقات والبنى غير النصية، أو الماوراء نصّية، من ناحية أخرى.

وإذا كان من المستحيل علينا فى هذا المدخل الموجز أن نتناول كل قضايا النصّ التي طرحها «لوتمان» في دراسته الضافية تلك، فإننا سنكتفي هنا ببعض تحديداته للسمات البنائية للنصّ. وهي تحديدات تثري ما سبق أن قدمناه من مفهوم «بارت» عن النصّ الأدبي، لأنها تدخل العلاقات والبنى غير النصيّة في تفاعل جدليّ خلاق مع النصوص، بصورة تضيء لنا بنية النصّ، وتكشف عن آليات علاقاته الداخلية، لا في حركيتها الداخلية فحسب، ولكن في تعاملها مع العلاقات والقوى غير النصية في الوقت نفسه.

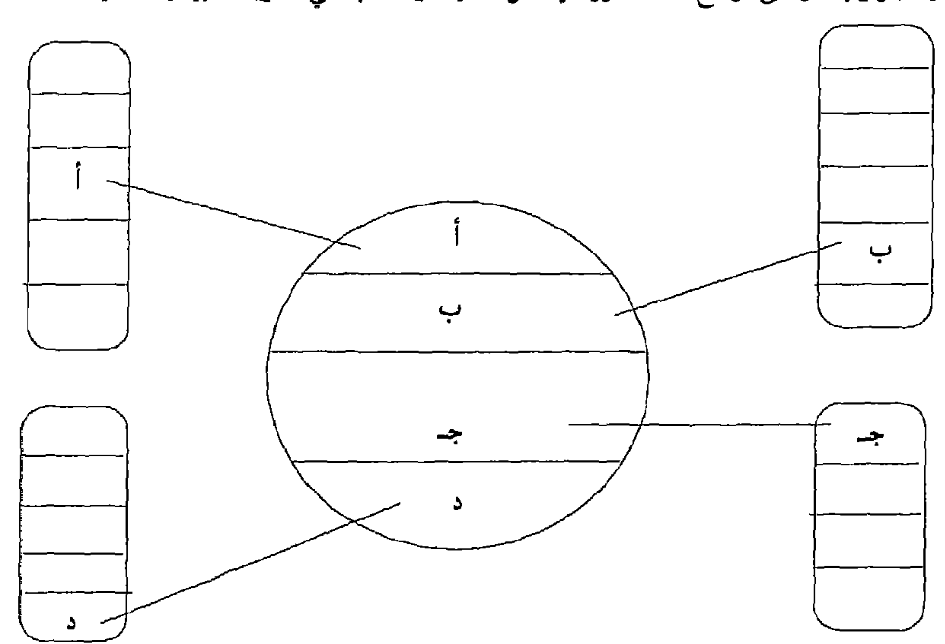
ويرى «لوتمان» أنه من الصعب أن تحدد مفهوماً للنصّ الأدبى، فهو لا يلجأ إلى أسلوب «بارت» السهل في وضع المفهوم الجديد إزاء مفهوم العمل الأدبي القديم وضده، في محاولة للتعريف بالاختلاف أو بالتناقص والتنافر. كما لا يلجأ إلى أسلوب التعريف بالاستبعاد أو بالنفي، ولكنه يحاول، شأنه على امتداد كتابه الهام بأكمله، أن يستعمل أسلوب التوصيف العلمي الذي يكشف عن الجوهري، من خلال تناوله للعرضي والظاهري. كما أنه يرفض بداءة أن يعرّف النصّ باللجوء إلى مفهوم تكامله الداخلي أو استقلاليته، أو بإقامة المعارضة بين النص، كشكل من أشكال الوجود الواقعي، والأفكار والمفاهيم. ولكنه يحاول أن يعرفه من خلال علاقاته باللغة من ناحية، وبالأنساق غير النصية من ناحية أخرى.

ويؤكد «لوتمان» أن العمل الأدبي ـ وهو لا يفرق كبارت بين العمل والنصّ ـ هو نموذج خاص للكون، ورسالة مصاغة بلغة الفن، لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذه اللغة: لغة الفن. ولا يمكن أيضاً له أن يوجد بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعي الأخرى.(١٣) ووجود العمل الأدبي في إطار هذه السياقات المختلفة للغات الاتصال الاجتماعي المتنوعة، يفرض علينا أن نفهمه، وأن نمنحه معناه ضمن هذه الأطر والسياقات. وأي محاولة من القارئ لحل شفرته الخاصة وفق أي نظام ذاتي أو تعسفي، تؤدي بالقطع إلى تشويه معناه. فليس للعمل الفني أي معنى على الإطلاق لمن يحاول أن يتعامل معه بمعزل كامل عن كل علاقاته غير النصية Extra textual. ذلك لأن المجموع الكلي للشفرة الفنية المقررة تاريخياً والتي تهب النص معناه يتصل بمنطقة العلاقات غير النصية هذه ... وهي علاقات حقيقية بالفعل.(١٤)

ويستعمل «لوتمان» مصطلح «غير النصّية Extra-textual» في مقابل مصطلح «ضمن النصية In-tra-textual» ليشير بالأول إلى كل العلاقات الخارجة على النصّ، أو الواقعة فيما وراء عالم النصّ الداخلي الخاص، الذي هو مجال المصطلح الثاني. كما يصف هذه العلاقات غير النصية بأنها «العلاقات بين مجموعة العناصر التي ينطوي عليها النصّ، ومجموعة العناصر التي اختير منها أي عنصر محدد فيه».(١٥) فكل عنصر في النصّ قد اختير من مجموعة من العناصر الخارجية، التي ينتمي ذلك العنصر إلى بعض تقسيماتها. ولهذا العنصر دور ومكان محدد في خريطة العلاقات داخل النصّ نفسه. لكن له في

نفس الوقت دور ومكان مغايرين على خريطة العلاقات بينه وبين غيره من العناصر، على محوري العلاقات السياقية والترادفية المعروفين. فاستعمال عنصر إيقاعي في نسق عروضي، لا يسمح بغير استعمال هذا العنصر، يختلف عن استعماله في نسق يسمح ببديل آخر، أو في نسق يسمح بخمسة بدائل أخرى.

وإذا ما طرحنا مسألة الحتمية في الاحتمال الأول جانبا، وهي بالقطع مسألة لها أهميتها الدلالية والبنائية معاً، سنجد أن الاحتمالين الآخرين يطرحان مسألة التسلسل الهرمي الذي تنطوي عليه علاقات هذا العنصر مع بدائله. وهو التسلسل الذي تترتب فيه الأدوار والمكانات والقيم تصاعديا. فالبناء غير النص، حيث يتميز بتسلسله الهرمي، تماما كلغة العمل الفني نفسها، وكل عنصر من عناصر العمل الفني له مكان محدد في التسلسل الهرمي في العمل نفسه، ويدخل في شبكة مختلفة من العلاقات غير النصيّة، التي قد يختلف موقعه في التسلسل الهرمي فيها عن موقعه في تسلسل المكانات داخل النصّ، أو قد يتفق معه. وهذا يعني أن قيمته القياسية في كل من هذه العلاقات قد تختلف مع قيمته داخل النصّ، وقد تتفق معها. وفي حالة اختلافها فإنه لابد أن يطرح هذا الاختلاف نفسه في درجات من التوتر التي تحكم اتساق العلاقات الداخلية وتوازنها، وحتى نوضح هذه الصورة فإنه من المفيد أن نضعها في الخريطة البيانية التالية:



ويوضح هذا الرسم مسألتي المكانة والحيز: أي الموقع الذي يحتله العنصر على سلم التسلسل الهرمي داخل النصّ الذي صورناه هنا بالدائرة، والحيز الذي يشغله من مجال النصّ الدلالي والبنائي معاً. فمن الناحية الأولى نجد أن موقع العنصر (أ) من ناحية التسلسل الهرمي للعناصر داخل النصّ على القمة في حين أن حيزه أقل من ذلك الذي يشغله العنصر (ب) الذي يقع في مكانة أدنى منه من ناحية التسلسل. كما نجد أن العنصر (أ) الذي يحتل المكان الأعلى في النصّ يحتل المكان الثالث في شبكة علاقاته غير النصية. كما أن العنصر (ب) الذي يحتل حيزاً كبيراً ومكانة مرتفعة نسبيا داخل العمل، يقع في قاع سلم علاقاته غير النصية، خارجه. بينما أن العنصر (جـ) الذي يحتل مكانة أدنى في النصّ يحظى بأسمى المكانات في شبكة العلاقات أو المكانات التي انتزع منها خارج النصّ، وجيء به إليه ليحتل مكانا فيه

أدنى بكثير من مكانه خارجه.

وإذا كانت الدائرة تمثل النصّ، فإن المستطيلات الأربعة يمكن أن تمثل أي عدد من العوالم الواقعية، أو النصّية حسب الحالة. فقد يكون أحدها مجتمعاً من البشر، ويكون العنصر الذي أخذ منه هو شخصية مثلاً، وقد يكون الآخر مجموعة من الأنساق أو النغمات الموسيقية أو العروضية ويكون العنصر الذي أخذ منه بحراً أو تفعيلة أو نغمة، إلخ. ولأن العوالم التي تمثلها المستطيلات مختلفة، فهي بالقطع غير متساوية، لا في حجمها ولا في عدد طبقاتها، أو شرائحها الهرمية التسلسل، والتي ترمز إليها الأرقام الموضوعة بجانب كل مستطيل من المستطيلات الأربعة. ولاأظنني في حاجة إلى أن أشير إلى أن اختيار أربعة مستطيلات لهذا الرسم اختيار عشوائي بحت. لأن عدد العناصر الداخلية في بنية النصّ الأدبي أكبر من أن يستوعبها أي رسم مبسّط. كما أن تعدد، أو بالأحرى، تغاير القيمة القياسية لكل عنصر من هذه العناصر يزيد الأمر تعقيداً.

ذلك لأن ارتباط النصّ بشكل فني أو بأسلوب أو بعصر أو بمؤلف، الخ، يغير القيمة القياسية لعناصره المحددة. وهذا يدفعنا بالتالي إلى الاهتمام بالعناصر الخارجة على النصّ، واعتبارها شيئاً حقيقياً. كما يشير في نفس الوقت إلى بعض الطرق الخاصة بقياس هذه العناصر في علاقاتها بشبكة العلاقات البنائية في العمل الأدبي ككل، «ولابد هنا من التفريق بين العلاقات غير النصية على مستوى الرسالة الفنية».(١٦) حيث يلعب غياب بقية العناصر الصانعة للتسلسل الهرمي الذي ينتمي إليه عنصر ما خارج النصّ وهو ما يسميه «لوتمان» بالغياب المثقل بالمعنى، أو بالفاعلية بالسلب، ويصبح بالتالي جزءً عضوياً من النصّ المكتوب. وخاصة إذا ما كان هذا الغياب لعنصر يتوقعه القارئ، أو يشي به تطور النصّ، ثم ما يلبث عندما يحين أوان تقديمه أن يحيد عنه. ففي هذه الحالة يمكن أن نقيس فاعلية هذا الغياب السلبية، ونتعرف على دلالاتها. وهذه المسألة جزء من مسألة أوسع وهي درجة صفر الكتابة ومعنى الصمت الفني.(١٧) كما أنها توسع الأفق البنائي لشبكة علاقات النصّ الداخلية والماوراء نصية في الآن نفسه، وتخلق نوعاً من التعارضات الثنائية بين النصّ ومجاله التناصي.

وتزداد المسألة تعقيداً بدخول عنصر آخر إلى ساحتها، لأن «البنى الماوراء نصّية تغير درجة احتمالية بعض عناصرها، ويعتمد هذا على مدى ارتباط هذه العناصر ببنى المتكلم، أو بنى المستمع، أو ببنى المؤلف أو القارئ، بكل ما تترتب على هذه التعقيدات من عواقب في الفن».(١٨) ودخول هذا العنصر هام إلى أقصى حد، لأنه يدخل بعد التغير والحركية إلى شبكة هذه العلاقات، ويبعدها كلية عن مفهوم الثبات عند «نيوتن»، ويدفع بها في قلب مفهوم النسبية والزمانية عند «أينشتين». كما أنه يجلب إلى ساحة النصّ عدداً من القضايا التناصية المتعلقة بمسألة السياق، وبجدلية عمليتي التلقي والإبداع.(١٩)

فاهتمام «لوتمان» بمفهوم النسبية وبقضية السياق وثيق الصلة بمحاولته لاستكناه طبيعة العلاقة بين النصّ والبنى غير النصية، باعتبارها المدخل الصحيح لتناول موضوع التناصّ من ناحية، ولطرح مفهوم جدلي وحركي للنصّ يجعل من العسير تصور وجوده وفاعليته خارج إطار هذا المفهوم الشامل للتناصّ. ذلك لأن تعريف «لوتمان» للنصّ، وإن تضمن في بعض أبعاده الكثير من تحديدات «بارت» ورؤاه، يطرح مفهوماً للنصّ يعلق وجوده فيه على مفهوم التناص، لأنه يجعل العلاقة بينهما كالعلاقة بين الكلام واللغة في مفهوم «دي سوسير»، وبالتالي يجعل كلا من المفهومين قاعدة لتأسيس إشاريات العمل الأدبي.

فالنصّ عند لوتمان «تعبير Expression يتخلق خلال استعمال الإشارات، ومن هذه الناحية فهو معارض للبنى غير النصية. وهذا يعني بالنسبة للأدب أولاً وأخيراً أن النصّ يعبر عنه من خلال اللغة

الطبيعية. والتعبير على عكس اللاتعبير، يجبرنا على اعتبار النصّ تجسيداً لنظام أو نسق».[٢٠] إنه الكلام بالنسبة للغة في المصطلح السوسيري. وهو كتجسيد لنظام يتضمن عناصر نسقية، وأخرى غير نسقية. صحيح أن أخذ مبدأ الترتيب المتسلسل وتداخل الإبنية في الاعتبار يجعل ما يبدو نسقياً بالنسبة لبنية جزئية ما، غير نسقي بالنسبة للأخرى. كما أن محاولة إعادة خلق شفرة النصّ من جديد في مصطلح مدركات القارئ الفنية يمكن، من حيث المبدأ، أن يضفي على بعض العناصر غير النسقية غلالة نسقية ما. وهذه التحولات، من النسقي إلى اللا نسقي أو العكس، هي التي تجعل عملية التلقي بعداً فاعلاً في النصّ، وهي التي تطبعه بالحركية والحيوية معا. وعموما فإن وجود عناصر نسقية وأخرى لا نسقية في النص كنتيجة حتمية لتحققه كتعبير، أو كتجسيد لنظام أو نسق، والشعور بأن نفس العناصر يمكن أن تكون نسقية على مستوى وغير نسقية على آخر، لمن المكونات الضرورية للنصّ.[٢١]

ومن سماته الأساسية أيضاً التميز والتحدد Demarcation، وهي من خصائص النص الداخلية. إذ يعارض النصّ كل العناصر المادية التي لا تدخل في صياغته، وفقا لمبدأ التضمين /الاستبعاد. كما يقاوم كل البنى التى لا تتميز بحدود واضحة. ذلك لأن النص ينطوي على معنى نصّي لا يقبل التجزئة، ومن هذه الناحية يمكن اعتباره وحدة إشارية متكاملة. فكون النصّ «قصة» أو «رواية» أو «وثيقة» أو «صلاة»، يعنى أنه يضطلع بوظيفة ثقافية ما، وأنه يوصل معنى متكاملاً. ولذلك فإن نقل أحد سماته إلى نصّ آخر (كنقل السمة الوثائقية من وثيقة إلى رواية مثلاً) هو أحد الطرق الأساسية لصياغة معان جديدة.

ويسفر مفهوم التحدد أو الحدود عن نفسه في مختلف النصوص بطرق متباينة، فقد يكون هو البداية والنهاية في نصّ يتفتح في الزمن، أو الإطار بالنسبة للوحة، أو حدود الخشبة في العرض المسرحي، الخ. كما يسفر عن نفسه أيضاً من خلال ظاهرة التسلسل الهرمي فيه، والتي تعني أن الأنساق الصانعة له يمكن تفكيكها إلى عناصر وأنساق ثانوية. وهذا بالتالي يشير إلى أن بعض العناصر التي تقوم بدور التحديدات لنسق ما، قد تلعب دور البؤرة بالنسبة لآخر. كما أن الحدود ذاتها تدخل في علاقات هرمية مع بعضها البعض، فنهاية الرواية أهم من نهاية الفصل، التي هي بدورها أهم من نهاية الفقرة، الخ. وهذه العلاقات تترك ملامحها، أو بصماتها، على الطبيعة البنائية للنص ككل.[٢٣]

والبناء أحد السمات الأساسية للنص. فالنصّ ليس سلسلة من الإشارات الملقاة بين محددين كيفما اتفق، ولكن له نظامه الداخلي الذي يحوّله إلى بناء متكامل، إلى وحدة كلية، والذي يجعل لكل جزئية من جزئياته مكانها في هذا البناء الكلي. فبدون هذا المكان لا نستطيع أن نعتبر أيّ عنصر من العناصر فيه، عنصراً فنياً أو فاعلاً في النصّ، بل نضعه بشكل آلي ضمن خريطة علاقاته غير النصية. إن قيام عناصر النصّ بدور في بنائه الكلي، واحتلالها لموقع هام على خريطة علاقاته ــ وكل المواقع في النصّ هامة برغم تسلسلها الهرمي ــ لا يؤدي إلى تكامل بناء النصّ فحسب، ولكنه يجلب إلى ساحته جدلية العلاقات بينه وبين البنى غير النصية أيضا. وعجزه عن الاضطلاع بهذا الدور يؤدي بالتالي إلى طرحه خارج ساحته، هو وعلاقاته غير النصية معا. وهذه الوظيفة المزدوجة هي التي تجعل مفهوم التناص ممكنا، فلا يمكن الحديث عن التناص دون تصور بناء متماسك تقوم فيه العناصر النصية المختلفة بهذه الوظيفة المزدوجة، والتي يمكن أن يكون لأحد شقيها مهمة تناصية.

(٥) التناص: السياق والمجال وازدواج البؤرة:

فالتناص هو الذي يهب النص: قيمته ومعناه. ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض

مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشاراته وحريطة علاقاته معناها، ولكن أيضاً لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصًا ما، واستجلاب أفق للتلقى نتعامل به معه. وما يلبث هذا النصّ أن يشبع بعض هذه التوقعات، وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى وهكذا. وهو أيضاً الذي يزودنا بالتقاليد والمواضعات والمسلمات التي تمكننا من فهم أيّ نصّ نتعامل معه، والتي أرستها نصوص سابقة، ويتعامل معها كل نص حديد بطريقته، يحاورها، يصادر عليها، يدحضها، يعدلها، يقبلها، يرفضها، يسخر منها، أو يشوهها. وهو في كل حالة من هذه الحالات ينميها، ويرسخها، ويضيف إليها، فالإطاحة بالتقاليد تنطوي في بعد من أبعادها على تثبيت المفهوم ذاته، ولو في شكل جديد.

وأي كتابة أدبية جادة، سواء أكانت إبداعية: نقدية، أو نظرية، تنطوي على قدر ملحوظ من التناص. تفترض قدراً من المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من نصوص، أو على الأقل بالتقاليد والمواصفات المتعارف عليها في هذا النوع من الكتابة. إنها تفترض سياقاً. فوضع النصّ ضمن سياق يعقد مجموعة من العلاقات بينه وبين مفردات هذا السياق وأطره. والسياق أكثر تحديداً من الإطار المرجعي، فداخل إطار الأدب المرجعي، هناك مجموعة كبيرة من السياقات. والتعددية هي في الواقع واحدة من السمات الأساسية للسياقات بالنسبة للنصّ الأدبي. لأن النصّ الأدبي لا يعرف واحدية السياق، وإنما ينحو دائماً إلى طرح مجموعة من السياقات التى قد تتباين وتتعارض أحياناً، ولكنها في تباينها وتعارضها تتناظر مع مستويات النصّ وعصوره المختلفة.

فالنصّ عادة ينطوي على مستويات أركيولوجية مختلفة، على عصور ترسبت فيه تناصياً الواحد عقب الآخر، دون وعي منه، أو من مؤلفه. وتتحول الكثير من هذه الترسبات إلى مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية، يصبح معها من الصعب إرجاعها إلى مصادرها، أو حتى تصور أن ثمة مصادر محددة لها. فقد ذابت هذه المصادر كلية في الأنا التي تتعامل مع النص، كاتبة أو قارئة أو ناقدة. «فالأنا التي تتعامل مع النصّ ليست موضوعاً غفلاً إزاءه. لأن الأنا التي تقترب من النص، هي في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى، ذات شفرات لا نهائية، أو بالأحرى مفقودة الأصول، قد ضاعت مصادرها»(٢٣).

وفقدان مصادر المواضعات والمسلمات الأدبية ليس نتيجة حدث عارض، ولكنه جزء من طبيعة البناء الاستطرادي للمواضعات التي فقدت أصولها، أو انفصلت عنها، في عملية تحول وتبدل شائقة، وحتى الرجوع إلى أول من لأحظ أو سجل إحدى هذه المواضعات، أو المسلمات، باعتباره أصلاً لها، لأن ملاحظتها ليست إلا ملاحظة لأحدى مفردات نظام إشاري، هو الذي أكسبها دلالتها. ومجرد التعرف عليها لا يعني خلقها أو تأسيسها لأن هذا يعود بنا مرة أخرى إلى البناء الاستطرادي الذي كشف عنه مفهوم التناص. «فإحدى وظائف مفهوم التناص هي الإلماح إلى الطبيعة المتناقضة للنظم الاستطرادية، التي لا يمكن أن تنشأ إلا في الكتابة، فكل ما تنطوي عليه اللغة بالمفهوم السوسيري لابد أن يكون قد ظهر أولا في الكلام. غير أن اللغة هي التي جعلت الكلام ممكنا. وإذا ما حاولنا أن نأخذ أي عبارة أو نص على أنها لحظة الأصل، فسنجد أنهما يعتمدان على شفرة سابقة. وعملية خلق النظام الشفري يمكن خلقها فقط إذا ما كانت متضمنة في شفرة سابقة، أو ببساطة، إنه من طبيعة الشفرات أن توجد دائما، وأن تكون ذات أصول ضائعة»(٢٤).

فللتناص إذن بؤرة مزدوجة: إنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النصّ. لأن أيّ عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص. كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النصّ الذي

نتعامل معه، وفض مغاليق نظامه الإشاري. لكن ازدواج البؤرة هنا هو الذي لا يجعل التناص نوعاً من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نصّ ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي تجعله احتمالاً، وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له.

ودراسة التناص ليست بأي حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة، فهذا مجال الأدب المقارن. ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية، والشفرات الأدبية، والمواضعات التي فقدت أصولها، وغير ذلك من العناصر التي تساهم فى إرهاف حدة العملية الإشارية التي لا تجعل قراءة النصّ ممكنة فحسب، ولكنها تؤدي إلى بلورة أفقه الدلالي والرمزي أيضا.

وتعرّف «جوليا كريستيفا» التناص بأنه: «جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى. وما أن نفكر في معنى النصّ باعتباره معتمداً على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص».(٢٥) وتعد «كريستيفا» أول من بلور مفهوم التناص في النقد الحديث، وهو مفهوم ما لبث أن تناوله بعدها عدد كبير من الكتاب بالإضافة والتعديل، بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم، واتضحت معالهة. فقد استعمل «ريفاتير» هذا المفهوم باعتباره الأساس لمرجعية Referen-tiality الأعمال الأدبية وطبيعتها ــ أي المرجعية ــ الخاصة. ويكشف عن أن الإحالات التي ينطوي عليها النصّ، والتي تبدو للوهلة الأولى وكأنها إحالات إلى أشياء أو موجودات واقعية، ليست إلا إلماحات إلى نصوص أخرى، وإلى أنظمة وصفية داخل ثقافة ما، ناتجة عن تكرارية العلاقات والتداعيات في النصوص.

فالشاعر العربي عندما يشير إلى الأطلال في قصيدة، فإنه لا يحمل إشارته الدلالة الموضوعية للطلل الدراس الذي تحدثنا القصيدة عنه، وإنما يشحنها بكل ما حملتها به القصائد السابقة عليها من معانٍ ودلالات في هذا المجال، بصورة لا يصبح الطلل معها مكانا فحسب، وإنما منهجاً في الكتابة، وموقفاً من العالم، ورؤية للإنسان. وهكذا الحال بالنسبة للحديث عن الراحلة أوالخيمة، إلخ. فالذي يميز الإشارة إلى المكان في:

قفا نبك ِمن ذكري حبيبٍ ومنزلِ   بسقط اللوَى بين الدَخُولِ فحَومَلِ

من الإشارة إلى نفس المكان في:

«سقط اللوى» مكان بين «الدخول» و «حومل».

هو الفرق بين المجال التناصي لكل منهما. فأولهما يستدعي مجموعة من المعارف التراثية والشعرية السابقة على النصّ، كتقاليد مخاطبة رفاق السفر في مطلع القصائد الجاهلية، ويشير إلى المطالع الغزلية لهذه القصائد، وإلى عالم بأكمله من الرؤى والمشاعر والملابسات التي ترتبط بهذه المطالع، والتي تختلف باختلاف القراء. كما أن الإشارة للمكان فى القصيدة ليست وصفا حياديا، ولكنها مناشدة، وتذكر، واستدعاء لتواريخ وأطياف قديمة، تشحن المكان بدلالات ومعانٍ لا حصر لها، وترتبط هذه الدلالات بمجموعة من المشاعر والانفعالات. ناهيك عن أن الإشارة هنا جزء من مشهد درامي كامل، ولحظة توقف في صيرورة نعرف ماضيها، ونرهص بحاضرها، ونستشرف مستقبلها. أما ثانيها والذي يبدو وكأنه محض إشارة حيادية صمّاء وذات طبيعة وصفية أو جغرافية إلى المكان فإنه يستدعي هو الأخرى نصّاً، ويفترض تقاليد

ومواضعات معينة. فهي نصّ وصفي، ينتمي إلى تحديدات النصوص الجغرافية، وقواعد تحديد المواقع.

والذي يجعل فهمنا للإشارة إلى المكان في هذين النصين متبايناً، إلى هذا الحد، هو انتماء كل منهما لمجال تناصي مختلف. وتحدد «كريستيفا» المجال التناصي عندما تقول: «إنه مهما كانت طبيعة المعنى في نصّ ما، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية، فإنه يفترض وجود كتابات أخرى. ... وهذا يعني أن كل نصّ يقع من البداية تحت سلطان كتابات أخرى، تفرض عليه كوناً أو عالماً بعينه».[٢٦] وهذا بالتالي يفرض عليه قراءة، أو قراءات معينة. ولا يساء فهم النصّ الأدبي عادة، إلا عن طريق نزعه من سياقه، وقراءته ضمن مجال سياقي مغاير. فنزع النصّ من مجاله السياقي تماماً كنزع سطر من نصّ عربي، ووضعه ضمن نصّ انجليزي، أو ألماني مثلاً. فلن يخفق القارئ الانجليزي أو الألماني الذي لا يعرف العربية في قراءته فحسب، ولكن قد يسيء فهمه أيضاً، وقد يتصور أنه ينتمي لإحدى اللغات الهندية مثلاً. فالمجال السياقي بالنسبة للنصّ كاللغة بالنسبة لهذا السطر.

أما إذا كان هذا السطر العربي قد وضع في قصيدة، وليس في كتاب جغرافيا مثلاً، فإنه برغم عجز القارئ عن حل شفرته أو فهم معناه يصبح إشارة ضمن نظام إشاري آخر أتاح فيه الشاعر الأوروبي لنفسه استعمال جمل وإشارات من لغات غريبة. ويقرأ هذا السطر في هذه الحالة، لا كجملة وإنما كعلامة، كأداة للتغريب، ولكسر تدفق القصيدة، وكإيحاء بأن ثمة عوالم مغلقة على القارئ والشاعر معاً، إلخ. وفي هذه الحالة لا تنجح القصيدة في استيعاب هذا النصّ الغريب الواقع في مجالها التناصي فحسب، ولكنها تدمره أيضاً كشرط لتحقيق نجاحها في استخدامه. وهذا الجانب الصراعي الحاد جزء أساسي من آليات التناص.

فالمجال التناصي مجال حواري، وكل حوار ينطوي على قدر من الصراع. ذلك لأن «النصّ ينجح، أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة في مجاله التناصي وتدميرها في نفس الوقت. ... فالنص الشعري يُنتج في حركة معقدة، من تأكيد النصوص الأخرى، ونفيها في آن واحد».[٢٧] ومن خلال جدلية التأكيد والنفي هذه، تتحدد طبيعة المجال التناصي، وتتضح حدوده من ناحية، وتتبلور معه حركية الافتراضات التي يتخلق عنها معنى النص، وتتعدد تفسيراته. فاستراتيجيات التأويل الأدبي التي ينطوي عليها النص، تتوقف على حيوية المجال الحواري الذي لا يمكن إثراؤه كلية دون أخذ الأفق التناصيّ برمته بعين الاعتبار. فما يميز الناقد عن القارئ العادي هو اتساع المجال التناصيّ الذي يطرح الناقد العمل في أفقه، عن ذلك المجال الذي يتعامل معه القارئ، وكذلك حيوية العنصر الحواري فيه. وهو عنصر يزداد ثراء كلما زادت قدرة الناقد على استقراء البدائل المحذوفة، والافتراضات المنفية، التي يفرضها النصّ، أو بالأحرى ينطلق من المصادرة عليها.

وكل نصّ أدبي ينهض على مجموعة من الافتراضات، أو المصادرات النصية. وقد لا نعثر على هذه المصادرات، أو النصوص السابقة التي ينطوي عليها النصّ الراهن. وليست ثمة حاجة أصلاً للبحث عنها، ولكنها تظل هناك، تلوح تارة، وتختفي أخرى. أما الافتراضات فثمة نوعان منها: افتراضات منطقية، والأخرى عملية. فالأولى ذات طبيعة لغوية، أما الثانية فإن طبيعتها بلاغية [٢٨] ومن خلال التعرف على هذه الافتراضات يتشكل المدخلان التناصيان الأساسيان لتناول الأعمال الأدبية. أولاهما يهتم بالنظر إلى الافتراضات والمصادرات المنطقية التي ينطوي عليها النص، والإلمام بجدليات الإحلال والإزاحة الفاعلة في محاولته لإنتاج النصّ المسبق، أو الغائب، وتدميره معاً، وعلاقة هذا كله بالمجال التناصي الذي تملؤه نصوص قد تتوافق، أو تختلف، مع نصوص فعلية أخرى، تتعمق معرفتنا بالنص، ويزداد إدراكنا لطبقات المعنى الثاوية فيه.

والهدف هنا هو التعرف على الآليات المعقدة والشائعة والتي تنتج بها النصوص نصوصها المستبعدة، والكشف عن عملية الإحلال والإزاحة في تشابكها مع عملية الإبداع والخلق، وفي صياغتها لمستويات المعنى المتعددة. فبهذه الطريقة وحدها نستطيع اكتشاف المداخل السليمة للنصّ. فطالما سمعنا عن المقولة المطالبة بضرورة التعامل مع النصّ من داخله، وعدم فرض رؤى الناقد المسبقة عليه. ولكن هيهات أن يكشف لنا مرددو هذه المقولة عن سبل تحقيقها أما المدخل الثاني فإنه يهتم بدراسة الافتراضات البلاغية، والعملية في إنتاجها لبلاغة لا تهتم كثيراً بالنصوص الأخرى التي تحتل المجال التناصي الذي يجعل عملاً ما مفهوما، بقدر اهتمامها بالمواضعات التي ينطوي عليها المجال التناصى، والنشاط الاستطرادي فيه.[٢٩]

ويعتبر «هارولد بلوم»[٣] من أبرز النقاد الذين استعملوا هذين المدخلين في قراءاته اللامعة للنصوص الشعرية. وهي قراءات تعتمد أساساً على مفهوم التناص، وتتناوله من خلال منظور مدرسة التحليل النفسى، وخاصة فى نسختها اللاكانية المعاصرة. فهو لا يفترض أن علاقات أيّ نصّ هي علاقات تناصية بالدرجة الأولى فحسب، ولكنه يتصور أن علاقة النصّ بالنصوص الأخرى ذات طبيعة أوديبية. وأن هناك فى عمق الأعماق من علاقته بهذه النصوص جميعاً، علاقة أوديبية أساسية بنصّ رئيسي، هو بمثابة الأب بالنسبة له. نصّ يريد أن يدمره، وأن يحتل مكانه، ويستولي على زوجته، دوره، جمهوره، بصورة تشحن علاقة النص عنده بمجاله التناصي بقدر كبير من الحيوية والتوتر. وتقيم حدوداً فاصلة بين ما يسميه بالقراءة Reading، والقراءة المضللة Misreading . وتكشف في علاقات النصوص عن امكانيات هائلة، تعيد طرح مسألة القراءة والتأويل، والتعامل مع النصّ الشعري من جديد، وبطريقة تختلف جذرياً عمن سبقوه في هذا المجال.

(٦) التناص في مفاهيم البديع العربي.

إذا أردنا لدراساتنا عن رؤى النقد الجديد ومفاهيمه أن تتجاوز حدود النقل والتعليق الهامشي على إنجازات النظرية النقدية الحديثة في الغرب، فلابد لنا أن نعقد نوعاً من الحوار الجدلي الخلاق بين هذه الانجازات، وإنجازات النقد العربي في عصوره الزاهرة. فلن يمد هذا جذور المفاهيم الجديدة في تربة نقدية صالحة فحسب، ولكنه قد يمكننا من الإسهام الفعال في هذه الثورة النقدية المعاصرة، ومن إعطاء كشوفها خصوصية متميزة، تمكنهامن إثراء ممارساتنا النقدية التطبيقية وتعميقها. ولأنه ليس ممكناً، ولا طبيعياً أن أحاول تحقيق هذه الدعوة في نهاية دراسة من هذا النوع، لأنها تستلزم مجموعة من الدراسات الضافية والمستقلة، فإني سأكتفي هنا بطرح القضية نفسها، وتقديم مجموعة من الإشارات التي تبرهن على أن هذا المشروع الضخم احتمالاً يمكن تحقيقه، وليس مجرد دعوة طموحة، أو غير عملية ترتوي من تقديس القديم، أو حب التراث.

ومن البداية لابد أن يكون هذا المشروع حواراً لا ينهض على فرض أيّ من العالمين على الآخر، وإنما على إقامة الحوار بينهما. وحتى يمكن لمثل هذا الحوار أن ينهض بالنسبة لموضوع التناص هنا، فلابد أن نفهم جيداً الجدلية الفاعلة بين العقل الشفهي، والعقل الكتابي والتي تتحكم فى رؤية العقل العربي للكثير من قضاياه الهامة. ليس فقط لأن هذه الجدلية ذات طبيعة تناصية بالدرجة الأولى، ولكن أيضاً لأنها ستعيد إلى الثقافة الشفهية أهميتها، دون أن تنتقص من قيمة الثقافة المكتوبة. وستعقد بين الثقافتين حواراً يثري مجاليهما التناصيين، ويوسع أفق فهمنا للكثير من نصوصهما. ذلك لأنه ثمة عملية مستمرة لتبادل المراكز

بين هذين النوعين من النصوص في الثقافة العربية. فقد تحولت الكثير من النصوص الشفاهية إلى نصوص مكتوبة. كما أن الاهتمام بالحافظة، أدي هو الآخر إلى تحويل بعض النصوص المكتوبة إلى نصوص شفهية، وهكذا.

وستطرح دراسة هذه الجدلية الفاعلة بين العقلين الدور الفريد الذي يلعبه النصّ القرآني الأعظم في مجتمع النصوص العربية، وهي ظاهرة تنفرد بها الثقافة العربية، وتؤثر في حركية عملية تشابك العلاقات التناصية فيها. فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النصّ الأب، النصّ المثال، النصّ المسيطر، النصّ المطلق، النصّ المقدس. صحيح أن كل المجتمعات لها نصوصها المقدسة، ولكن هذه النصوص لا تطرح نفسها كنموذج أعلى للكمال والجمال اللغوي. أي لا تطرح نفسها كنصوص بتعريف بارت، وإنما كأعمال على العكس من القرآن، الذي لا يطرح نفسه في واقع الثقافة العربية كنصّ مكتوب فحسب، وإنما كنص مطلق: مكتوب وشفهي معا، مطبوع وحياتي في آن.

بعد ذلك يمكننا أن ندلف إلى عالم النقد العربي القديم، وإلى انجازات البديع فيه. ذلك لأن معيارية علم، أو بالأحرى علوم البديع فيه، قد مكنته من تناول مجموعة كبيرة من المفاهيم التى تثري فهمنا للتناص، وتفتح أمام أيّ دراسة عربية فيه الباب إلى إضافات واستقصاءات هامة. وسأطرح هنا مجموعة من المصطلحات البديعية التي يمكنها أن تساهم في بلورة بعض ملامح هذه الإضافات.

الاقتباس:

هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن يظهر أنها منه. وإنما يحس، ويكون مقبولاً إذا وطن لها في الكلام، بحيث تكون مندرجة فيه، داخلة في سياقه دخولاً تاما. فالاقتباس يكون اقتباساً إذا لم يكن إيراد ما يورد على سبيل الحكاية، وإلا كان استدلالاً واستشهادا(٣١).

الاكتفاء:

هو الاقتصار من كلمة على بعضها، أو من كلام على جزء منه اقتصاراً يشبه الاقتصار على بعض الكلمة.(٣٢)

الاحتباك:

هو نوع من الاختصار، ولخصوص هيئته عُدَّ من المحسنات، وأفرد بالاسم. وضابطه أن يجعل الكلام شطرين، ويحذف من كل منهما نظير ما يثبت في الآخر.(٣٣)

التمثيل:

هو تقرير المعنى بذكر نظائره، وفيه تشبيه ضمني.(٣٤)

ائتلاف المعنى مع المعنى:

هو أن يقرن بالمعنى ما يناسبه ويشتد ارتباطه به، وتارة لا يكون الملائم المذكور مزاحماً بملائم آخر، وتارة يكون مزاحما بملائم آخر، يظهر في بادئ الرأي أنه الأولى، وعند التحقيق يعلم أن المذكور هو الملائم.(٣٥)

التلميح:

هو أن يشير المتكلم فى كلامه لآية، أو حديث، أو شعر مشهور، أو مثل سائر، أو قصة.(٣٦)

العنوان:

هو أن يذكر المتكلم لمناسبة أغراضه ما يدل على أخبار شهيرة، لأجل التأسي، أو الاستشهاد، أو الافتخار أو غيره ذلك من المقاصد.(٣٧)

التوليد:

هو على نوعين: أحدهما لفظي والآخر معنوي. فاللفظي أن يستحسن الشاعر أو الناثر لفظاً من كلام غيره في معنى فيستلبه ويضعه فى معنى آخر. فإن كان استعماله إياه أجود، وكان الموضع الذي وضعه فيه به أليق، أنتظم فى المقبول المستحسن، وإلا عدّ من المردود والمسترذل. والمعنوي هو أن يجد الشاعر أو الناثر معنى لغيره فيأخذه، ليزيد فيه، ويحسن العبارة عنه، فيعدّ بديعاً، لما فيه من التنبه والنقد، الذي يحصل بمثله التعليم، والدلالة على الأدب.(٣٨)

النوادر:

وكان قدامة يسميه الإغراب بالغَبين المعجمة، وهو أن يقصد المتكلم إلى معنى قد ابتذلته الشهرة، وكثرة الاستعمال، فيبرزه في صورة يتخيلها، فتكسوه غرابة، وكأنه لم يكن مستعملاً.(٣٩)

الإبداع، ويقال التضمين:

هو أن يضمّن الشاعر كلامه مصراعاً، أو أكثر، من كلام غيره، وربما خصّ اسما لتضمين المصراع، وهو لأغراض منها دلالة الشاعر على أنه يعارض قصيدة المضمن. ومنها الانتقاد على صاحب المضمن، بأنه وضع الكلام في غير موضعه، ومنها الزيادة في المضمن، ومنها نقله إلى غير معناه.(٤٠)

المعارضة:

في الكلام المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ، وأصله من عارضت السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة. وإنما تستعمل المعارضة في التقية، وفي مخاطبة من خيف شره، فيرضى بظاهر القول ويُتخلص فى معناه من الكذب الصراح(٤١)

الحذف:

وأما الحذف فإن العرب تستعمله للإيجاز، والاختصار، والاكتفاء بيسير القول، إذا كان المُخاطب عالماً بمرادها فيه.(٤٢)

الاستخدام:

اطلاق لفظ مشترك بين معنيين، فتريد بذلك اللفظ أحد المعنيين، ثم تعيد عليه ضميراً تريد به المعنى الآخر، أو تعيد عليه إن شئت ضميرين، تريد بأحدهما أحد المعنيين، وبالآخر المعنى الآخر.(٤٣)

المواربة:

أن يقول المتكلم قولاً يتضمن ما ينكر عليه فيه بسببه، ويتوجب عليه المؤاخذة، فإذا حصل الإدكار عليه، استحضر بحذفه وجهاً من الوجوه التي يمكن التخلص بها، إما بتحريف كلمة، أو تصحيفها، أو بزيادة أو نقص، أو غير ذلك.(٤٤)

التورية:

يقال لها الإيهام والتوجيه والتخيير، والتورية أولى في التسمية، لقربها من مطابقة المسمى، لأنها مصدر وريت الخبر تورية، إذ، سترته وأظهرت غيره. وهي في الاصطلاح أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجاز. أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفيّة. فيريد المتكلم المعنى البعيد، ويوري عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب، وليس كذلك. ولأجل هذا سمي هذا النوع إيهاماً.(٤٥)

الإشارة:

هي أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على المعنى الكثير بايماءة ولمحة، تدل عليه كما قيل في صفة البلاغة هي لمحة دالة. إنه إشارة المتكلم إلى المعاني الكثيرة، بلفظ يشبه لقلته واختصاره بإشارة اليد، فإن المشير بيده يشير دفعة واحدة إلى أشياء، لو عبر عنها بلفظ لاحتاج إلى ألفاظ كثيرة. ولابد في الإشارة من اعتبار صحة الدلالة، وحسن البيان، مع الاختصار. لأن المشير بيده إن لم يفهم المشار إليه معناه، فإشارته معدومة ومن العبث.(٤٦)

الاستتباع:

هو أن يذكر الناظم أو الناثر معنى مدح أو ذم أو غرض من أغراض الشعر، فيستتبع معنى آخر من جنسه، يقتضي زيادة في وصف ذلك الفن.(٤٧)

الإدماج:

هو أن يدمج المتكلم غرضاً له، في معنى قد نجّاه من جملة المعاني، ليوهم السامع أنه لم يقصده، وإنما عرض في كلامه لتتمة معناه الذي قصده.(٤٨)

التتبع:

من أنواع الإشارة التتبع، وقوم يسمونه التجاوز، وهو أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصفة، وينوب عنه في الدلالة.(٤٩)

سأكتفي بهذا القدر من المصطلحات البديعية التي تنطوي على أفكار تناصية هامة. لا تشير فحسب إلى أن النقد العربي قد سبق له، أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص كما يقدمه النقد الغربي المعاصر، ولكنها تتناول بعض الأفكار الهامة التي يمكن أن تضيف إلى الجهود الرامية إلى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظري. فمفهوم التوشيح الذي يعرّفه ابن حجمة الحموي بأنه: «أن يكون معنى أول الكلام دالاً على لفظ آخره، ولهذا سموه التوشيح لأنه ينزل المعنى منزلة الوشاح، وينزل أول الكلام وآخره منزلة محل

الوشاح من العاتق والكشح»(٥٠) يطرح فكرة أن هناك تناصاً داخل النصّ الواحد، وأن عملية بلورة المحددات النصية على قدر من التعقيد والفاعلية في النصّ الواحد. ولا أريد أن استسلم لإغراءات التعرف على الآفاق التي تفتحها مثل هذه الدراسة، لأن مكان هذا في دراسة مستقلة قادمة.

هوامش وإشارات

(١) Jacques Derrida. of Grammatology, trans Gayatri Spiva (Baltimore, John Hopkins University Press, 1976, p 102

(٢) Roland Barthes, "From to Text" in Textual Strategies: Perspectives in Post Struturalist Criticism, sue Harari (Lthaca, Cornell University Press, 1979 pp. 7 - 81

(٣) راجع Ibid. p ٧٥

(٤) راجع Ibid, p. ٧٥

(٥) راجع Ibid, pp ص ٧٥ - ٦٠

(٦) راجع Ibid, pp ، ص ٧٥

(٧) راجع Ibid, pp ، ص ٧٧

(٨) راجع Ibid, pp. ، ص ٧٨ - ٩٠

(٩) راجع Ibid, pp. ، ص ٧٩ - ٨٠٠

(١٠) راجع Ibid, pp ، ص ٨٠ - ١٠

(١١) راجع EdwardSaid, "The Text, the World, the Critic" in Textual Strategies, p 165

(١٢) Jury Lotman, The Structure of the Artistic Text, trans Ronald Vroon (Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1977) pp. 3

(١٣) Ibid, p 5

(١٤) Loc Cit

(١٥) Loc. Cit

(١٦) Ibid, p 51.

(١٧) راجع في هذه القضية كتاب بارت Roland Barthes, Writing Degree Zero, Trans Annette Lavers & Colin Smithe (New York Hall & Wanga 1967).

وخاصة الفصل المعنون (الكتاب والصمت)

(١٨) j Lotman, op. cit, p. 51.

(١٩) راجع في هذا المجال الفصل الثاني من Terry Eageton, Literary Theory, p 45 - 90.

(٢٠) راجع Loc. cit.

(٢١) راجع Loc cit.

(٢٢) ibid pp. 52 - 53

(٢٣) Roland Barthes, SIZ, p 16

والنص المأخوذ من Jonathan Culler, The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature Deconstruction. Ithaca, Cornell Univ Press, 198)p 102

(٢٤) Jonathan Culler, op cit p 103

(٢٥) والنص المأخوذ بتحوير طفيف عن Julia Kristeva, Semiotike (Paris, Seuil, 1969, p 146

(٢٦) Kristeva, Lar Revolution du Langage poetique pp 9 - 488 J. Culler, Paris, Seuil 1974 op cit, p 105

(٢٧) J. Kristeva, Semiotike, p 257 J. Culler, op. cit, p 107

(٢٨) لمزيد من التفاصيل راجع J Culler, op cit, pp 108 - 117.

(٢٩) راجع Ibid, p 118.

(٣٠) لها ورلد بلوم كتب عديدة أهمها Harold Bloom, AMap of Misreading (1975) Poetry and Repression (1976) The Anxiety of Influence (1973).

(٣١) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز، ١٢٩٢ هـ (١٨٧٥م)، ص ٨٤.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٩٢.

(٣٣) المرجع السابق، ص ٩٤.

(٣٤) المرجع السابق، ص ٩٥.

(٣٥) المرجع السابق، ص ١١٣.

(٣٦) المرجع السابق، ص ١١٦.

(٣٧) المرجع السابق، ص ١١٨.

(٣٨) المرجع السابق، ص ١٣٤.

(٣٩) المرجع السابق، ص ١٣٦.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٣٦، ١٤٧.

(٤١) قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق عبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣٣، ص ٢١ ـ ٢٢.

(٤٢) المرجع السابق، ص ٥٩.

(٤٣) ابن حجة الحموي خزانة الادب وغاية الادب، ص ٦٥.

(٤٤) المرجع السابق، ص ١٤١.

(٤٥) المرجع السابق، ص ٢٩٥.

(٤٦) المرجع السابق، ص ٤٣٧.

(٤٧) المرجع السابق، ص ٥٠٩.

(٤٤) المرجع السابق، ص ٨٥٥.

(٤٩) ابن رشيق القيرواني، العمدة مطبعة الخانجي، القاهرة، ١٩٠٧، ص ٢١٥

(٥٠) ابن حجة الحموي، المرجع المشار إليه، ص ١٢٦.



الاهتمام بالبنية
في المفهوم العربي للصيغ المجازية

منذ أن اشتكت «كريستين بروك ـ روز» في مقدمة كتابها الرائد، في استقصاء ملامح نحو الاستعارة A Grammar of Metaphor عام ١٩٥٨[1] من أن معظم الدراسات النقدية الغربية التى تناولت المجاز والاستعارة منذ أرسطو وحتى وقت كتابتها لدراستها الرائدة تلك قد اهتمت بالفكرة والمحتوى، وليس بشكل العملية المجازية وبنيتها، ودراسات المجاز الأدبي في الغرب تحاول أن تعيد التوازن إلى هذا التاريخ الأدبي الغربي الطويل الذي اهتم بالكشف عن محتوى المجازات الأدبية عامة والشعرية خاصة، دون البحث في آليات العملية المجازية نفسها، ودون التعرف على بنيتها اللغوية أو الهيكلية. فقد كانت الدراسات الأدبية الغربية للصيغ المجازية المختلفة من تشبيه وكناية وتمثيل واستعارة تهتم بالدرجة الأولى لا ببنية الصيغة المجازية ووظيفتها ودلالات لجوء مستخدمها إليها ودوافعه من استعمالها، وإنما بالتعرف على معناها ومحتواها دون العناية الكافية بمبناها. واستطاعت دراسة «بروك ـ روز» الرائدة تلك، والتي جعلت مدار اهتمامها هو البحث في البنية النحوية للاستعارة، أن تفتح الباب أمام مقترب جديد كان نطاق بحثه هو بنية الصيغ المجازية والدلالات التي تنطوي عليها مختلف تشكلاتها ودوافع مستخدمها منها. وفتح هذا المقترب الجديد آفاقا للبحث الأدبي، وتحليل النصوص، كان لها أبلغ الأثر في تغيير مفهومنا للكثير من الصيغ المجازية ولما تنطوي عليه من مصادرات فكرية ومنهجية.

لكن المتأمل لتاريخ علوم البلاغة والبيان العربية سيجد أن ما شكت «بروك ـ روز» منه بالنسبة للنقد الغربي لا ينطبق بأي حال من الأحوال على النقد العربي. بل إن منهجها اللغوي النحوي في تحليل بنية المجاز والاستعارة هو نفسه، وربما بشكل أكثر نضجاً وحصافة ما دعا إليه الناقد العربي الكبير «عبدالقاهر الجرجاني» (٤٠٠-٤٧٤هـ/١٠١٠-١٠٨٠م) في ديباجة كتابه العظيم (دلائل الإعجاز)[2] قبل ذلك بتسعة قرون، عندما قال:

إنيِّ أقولُ مَقَالاً لَسْتُ أخْفيـــــه	وَلسْتُ أرْهَبُ خصـْماً إنْ بَدا فيـه
ما مِنْ سبِيلٍ إلى إثْبَاتِ مُعْجزَةٍ	فَي النَظْمِ إلا بما أصْبحْتُ أبْديه
فما لنَـظْمِ كَلامٍ أنْتَ نَاظـــِمُهُ	مَعْنىً سوىَ حُكْمِ إعْرابٍ تَزَجِّيه
اسْم يُرىَ وهو أصْلٌ للكلام فَما	يَتِـمُ من دُونه قَصْـدٌ لمنْشِيه
وآخَـرُ يُعْطِـيك الـزِيَادَةَ في	ما أنت تُثْبِته أوْ أنْتَ تُنْفيـه[2]

(١) مركزية النص ومركزية الكلمة:

وقبل البحث في مدى جدة إسهام «عبدالقاهر الجرجاني» الهام وحداثته، وفقاً لمفاهيم النقد الأدبي المعاصرة، بل وفي مدى تجاوزه للكثير من كشوف النقد الحديث في هذا المجال، أود أن أبدأ بملاحظتين أساسيتين لابد من البدء بهما لأنهما سيكشفان لنا عن مدى تقدم مفهوم «الجرجاني» للبنية المجازية عن مفهوم «بروك ـ روز» برغم أسبقيته عليه، فقد تبلور الأول في نطاق تراث نقدي ينهض على مركزية النص، بينما حاول الثاني أن يصوغ كشوفه النقدية ضمن سياق نقدي لم يحقق كلية تناغمه مع مفهوم مركزية النص الذي لايزال يجاهد في تأسيسه.

وأولى هاتين الملاحظتين هي أن أي دراسة جادة للمفاهيم النقدية الحديثة. تريد أن تتجاوز حدود النقل والتعريف، وتسعى للإسهام الخلاق في دفع النقد العربي إلى الأمام وإنقاذه من وهاد التكرار والكسل العقلي، وأن تعمل على إرهاف قدرته على التفاعل مع الواقع الأدبي وتمكينه من القيام بدور فعال في ساحته. عليها مد جذور هذه المفاهيم الجديدة في تراثنا النقدي حتى لا تبدو كائناً غريباً وكياناً مستهجناً لا قدرة له على التواؤم مع واقعنا الأدبي، ولا علاقة له بتاريخنا الثقافي، وحتى تكتسب من خلال تفاعلها مع هذا التراث قدراً من الوعي بآلياته والألفة بمصطلحاته والاقتراب من همومه ومشاغله، بصورة تنفي عنها العجمة والإغراب.

وثانيهما: والتي يعتبرها الكثيرون المحك الرئيسي لأي مفهوم أو مقترب نقدي جديد، هي تطبيق هذا المفهوم على نصوص أدبية عربية ـ سواء أكانت قديمة أو معاصرة ـ بصورة يبرر معها المفهوم الجديد نفسه، ويبرهن على أهليته لاحتلال مكان ما في واقع النقد العربي، وذلك من خلال تأكيد قدرته على إضاءة أبعاد جديدة في العمل الأدبي ما كان باستطاعة المفاهيم أو المقتربات القديمة اكتشافها.

فبدون هاتين المهمتين المتكاملتين لاتقوم لأي مفهوم نقدي جديد قائمة سواء أكان هذا الجديد فيه غير مسبوق، أو كان قديماً يتبدى في ثوب جديد. بل إن أهمية هذا العمل المزدوج تتضاعف إذا ما كان للمفهوم النقدي الجديد أساس راسخ في تراثنا النقدي، لأن العودة إلى هذا الأساس التاريخي تمكن الجديد من الصمود في وجه هجمات الكسل العقلي ودعاوي الاستيراد والغريب أو الوافد أو الطريف وغيرها من أساليب التهميش والمحاصرة التي تريد له أن يظل كياناً أجنبياً لاقدرة له على الاندغام في الواقع الثقافي، ناهيك عن الاضطلاع بدور أساسي فيه. وسأشرع هنا في محاولة للاقتراب من أولى هاتين المهمتين، وهي محاولة لاترجع إلى رغبة محضة في التأصيل، وإن كان فيها شيء منها. ولاتريد الزعم بأننا سبقنا الغرب بالنسبة لبعض المفاهيم الجديدة، برغم أن هذا الزعم ليس عارياً من الصدق كلية. لكن أهميتها تعود إلى أنها عملية جوهرية للتحرر من الدونية النقدية، وترسيخ المفهوم النقدي الجديد في الواقع الثقافي، وكسر حاجز العزلة بينه وبين المتلقي، ووصل هذا الإسهام النقدي الجديد بما سبقه من إنجازات، وتمكين الواقع الثقافي من إقامة حوار خلاق مع المفاهيم النقدية الجديدة لا يكتفي بالأخذ والنقل، ولكنه يسعى إلى التفاعل والجدل والإنشاء.

وإذا كان النقد الأدبي الحديث قد أعرض عن القيام بهذه المهمة بالنسبة لعدد من المفاهيم النقدية التي درست العلاقة بين الأدب والواقع، بحجة أن تراثنا النقدي العربي لم يول هذه العلاقة كبير عنايته، فإنه لا يستطيع إهمالها بالنسبة للموجة الجديدة من المفاهيم النقدية التي تجعل النص مدار اهتمامها الأول، ولا تهتم كثيراً بمسألة الأطر المرجعية، وإن اهتمت بها جعلتها. في مكانة أدنى على سلم أولوياتها النقدية.

ذلك لأن تراثنا النقدي العربي وجه جل عنايته للنص الأدبي، شفهياً كان أو مكتوباً. وصرف كل همه إلى دقائق هذا النص بصورة مكنته من أن يقدم لنا، عبر إنجازاته الباهرة التي بدأت في القرن الثالث الهجري، وبلغت ذروتها في القرنين الرابع والخامس، واستمر ازدهارها في القرنين السادس والسابع، واحدة من أوسع الدراسات الوصفية والمعيارية في فهم جزئيات العمل الإبداعي، وفي التعرف على كل ملامحه البنائية، واستقصاء خرائط علاقاته الداخلية، وفرز أدواته واستراتيجياته الشكلية على الخصوص.

ولا غرو فقد عني النقد العربي القديم بالكشف عن «أسرار البلاغة»[٣] والتعرف على آليات «الصناعتين»[٤] الأدبيتين الرئيسيتين: الشعر والنثر واستكناه «دلائل الإعجاز»[٥] فيهما، و«سر الفصاحة»[٦] بهما، في محاولة لوضع «أحكام صنعة الكلام»[٧] وإرساء أسس «تحرير التحبير»[٨] حتى تصبح دراسة «مسائل الانتقاد»[٩] «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»[١٠] فيعرف الجميع حقيقة «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر»[١١] على السواء من خلال اطلاعهم على «رايات المبرزين وغايات المميزين»[١٢] فتتضح للكاتب والمتلقي على السواء ماهية «البيان والتبيين»[١٣] ويسهل عليهم السعي إلى بلوغ مراتب الكمال[١٤]. ولأن الشعر هو ديوان العرب الأثير، فقد كان طبيعياً أن يهتم تراثنا النقدي كثيراً بـ «نقدالشعر»[١٥] والتقنين لـ «قواعد الشعر»[١٦] والتعرف على «قوانين صناعته»[١٧] ودراسة تفاصيل العلاقة بين «الشعر والشعراء»[١٨] حتى يكون النقد بحق هو «العمدة في صناعة الشعر ونقده»[١٩] وهو النبراس الذي يساعد العاملين به على «اختيار الممتع في علم الشعر وعمله»[٢٠] وإدراك ما به من «بديع»[٢١] وما يلجأ إليه من «غرائب التشبيهات».[٢٢]

ولم يكتف النقد العربي القديم بالجانب المعياري في العملية النقدية وحدها، برغم وعيه الدائم بأهمية بلورة «عيار الشعر»[٢٣] ووضع أساس نظري للممارسة النقدية منذ فترة باكرة في تاريخه، ولكنه اهتم بنفس القدر بالجانب التطبيقي منذ بواكيره الأولى حيث شرع «محمد بن سلام الجمحي» (١٣٩-١٣٢هـ) في رسم أول بناء هرمي رتب فيه الشعراء في «طبقات»[٢٤] من النواحي التاريخية: طبقات شعراء الجاهلية ثم طبقات شعراء الإسلام ـ والموضوعية: طبقة شعراء المراثي- وطبقة شعراء القرى العربية ـ والدينية ـ شعراء الجاهلية، وشعراء اليهود، وشعراء الإسلام. لكن معياره النقدي داخل كل مجموعة كان معياراً نصياً وفنياً قبل أي شيء آخر، بالصورة التي تجعل تقسيمه أول عمل نقدي عربي ينطوي على قدر من الوعي التناصي والبنيوي. إذ تنهض علاقات التراتب الهرمي hierarchical بين الشعراء لا على أساس من شرف المحتد أو رفعة المكانة، وإنما على أساس النصوص الشعرية نفسها التي تكون عند «ابن سلام الجمحي» مجتمعاً نصياً له استقلاليته شبه الكاملة عن الأطر المرجعية التي صدر عنها. والواقع أن الدارس الحديث لعمل «ابن سلام» النقدي سيدهشه مدى نضج المعايير الفنية والجمالية التي يقيم عليها «ابن سلام» نظامه التراتبي، ومدى تأثير هذه المعايير الأدبية الخالصة على من تلاه من النقاد.

فقد حاول النقد العربي القديم منذ بداياته الباكرة تلك عقد توازن حساس بين المعيارية والوصفية من حيث المنطلق، وبين التنظير والتطبيق من حيث المنحى. ليس فقط لأن «ابن سلام الجمحي» حقق شيئاً من ذلك في طبقاته[٢٥]، ولكن أيضاً لأن معظم الدراسات التالية له سعت إلى المحافظة على هذا التوازن وترسيخ ملامحه. ففي مقابل كل كتاب ينحو إلى الجانب النظري سنجد كتاباً آخر على الأقل ينحو إلى الجانب التطبيقي. ومن هنا كثرت الكتب التي تتناول «الإبانة عن السرقات»[٢٦] وتعددت الدراسات التى تعقد «الموازنات»[٢٧] بين الشعراء و«المفاضلات»[٢٨] بينهم أو حتى بين قصائدهم، أو القيام بـ «الوساطة بين الشاعر وخصومه»[٢٩]أو تتابع «أخبار»[٣٠] شاعر، أو تكشف عن «عيوب»[٣١] آخر، أو تظهر «مساوئه».[٣٢] بالصورة التي استطاع بها تراثنا النقدي أن يضفي على مقولاته النقدية قدراً

كبيراً من الوضوح والتماسك باختبارها في ساحة التطبيق، وأن يحدد عبر التطبيقات معايير الحذق والإجادة، وأن يبين ما يجوز للشاعر في الضرورة، وما ينبو عنه الذوق أو الجرس أو المنطق العقلي أو الاستعاري على السواء.

وكان النص ـ شعرياً كان أو نثرياً ـ هو مدار اهتمام التجربة النقدية التراثية، ومرجع كل استقصاءاتها النظرية وممارساتها التطبيقية على السواء. بالصورة التي لا نجافي معها الصواب إذا ماقلنا إن السمة الرئيسية لتراثنا النقدي هى أنه ينهض على مركزية النص text -centred ويجعله مدار انشغالاته كلها. وهى سمة موازية ومناقضة في الوقت نفسه ـ على الصعيد الفلسفي ـ لفكرة مركزية الكلمة logocen-trism التى تحكمت فى الفكر النقدي الغربي لفترات طويلة، والتي تسعى كتابات ما بعد البنيوية النقدية post-structuralism واستقصاءات النقد التفكيكي deconstruction ورؤى ما وراء البنية إلى زعزعتها، واستبدال مركزية النص بها. وسبق تراثنا النقدي في هذا المجال يحتم علينا أن نعود إليه لاستشارته في الكثير من المفاهيم النقدية الجديدة تلك قبل تقديمها إلى واقعنا النقدي أو الانغماس في اتباع كشوفها في تطبيقاتنا النقدية.

فهذه العودة هي التي تمكننا بحق من إحياء هذا التراث القديم واستيحائه، لا باعتباره شيئاً ينتمي إلى أشباح الماضى، ولكن كقيمة فاعلة في الحاضر تتواصل بها العلاقات بين الاستقصاءات الراهنة وبين الإنجازات القديمة الباهرة. كما أن هذا التواصل هو الذي سيمكننا من وضع النقد الجديد على الطريق الصحيح فيما يتعلق بقضية المصطلح الأدبى، لأنه سيجهز على القطيعة الضارة بين المصطلح الأدبي الحديث الذي مازال يتعثر في أحابيل الترجمة وميوعة التحديد وإبهام القصد، والمصطلح النقدي التراثي الذي مازال هو الآخر يعاني من الإهمال والجمود، والذي أساءت إليه سنوات الكسل العقلي وقرون التخلف النقدي الذي امتد منذ «السكاكي» واستمر حتى العصر المسمى بعصر النهضة. وبدون الإجهاز على هذه القطيعة، وإعادة طرح المفاهيم النقدية القديمة في ساحة الجدل النقدي المعاصر لن تنقطع الشكوى من قلق المصطلح النقدي، ولن نستطيع بحق ترسيخ أي مفهوم نقدي جديد، بالصورة التي يصبح معها قوة فاعلة في واقعنا الثقافي المعاصر.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني والأساس الإشاري:

إذا كان تراثنا النقدي قد وجه جل عنايته إلى النص الأدبي، وجعله بؤرة الاهتمام النقدي، فإن من الطبيعي أن يصرف هذا التراث النقدي جهداً كبيراً في تقصي العلاقة بين النصوص، وأن يكون هذا الجهد أضعاف ما وجهه إلى استقصاء العلاقة بين هذه النصوص والأطر المرجعية التي صدرت عنها. ومن الطبيعي أيضاً أن تقترب استقصاءاته للعلاقات بين النصوص من عدد كبير من قضايا البنية في النقد الحديث ومجالات اهتمامه. ولنبدأ من الأساس الذي ينهض عليه مفهوم البنية، أي من القاعدة الإشارية التي انحدرت منها معظم الاتجاهات النقدية الحديثة، والتي قامت على أساس الاتجاه المعياري الذي بلوره «فرديناند دي سوسير» (١٨٥٧-١٩١٣) في الدراسات اللغوية، ثم تطورت في عدد من الدراسات اللغوية والنقدية والإشارية الصرفة على أيدي مجموعة من الدارسين الذين أتوا بعده.

ويفترض هذا الأساس الإشاري الذي يعتمد على مفهوم الإشارة sign مجموعة من الافتراضات: أولها أن «الإشارة كوحدة تتشكل من خلال الوظيفة الإشارية، أي عبر العلاقة الافتراضية المتبادلة بين الوحدات

على الصعيد التعبيري ـ أي المشيرات signifiers ـ وعلى صعيد المعنى ـ أي الدلالات أو المشار اليها signified ـ أثناء الفعل أو الإجراء اللغوي»(٣٣) أو بمعنى أبسط بين الألفاظ ومعانيها. وثانيها أن هذه الوظيفة الإشارية هي التى تؤسس العلاقات بين المشيرات ومحتوياتها، وهي التي تؤدي ـ في تعقيدها كعملية تفاهم وتواصل لغوي أو فكري ـ إلى خلق الإشارات نفسها سواء البسيط منها أو المركب. وإذا كان «سوسير» هو الذي بين أن كل إشارة تنطوي على مشير ومشار إليه، أو دال ومدلول، وأن العلاقات بين الدلالات هي أحد تجليات العلاقات بين المدلولات، فإن العالم اللغوي الدانماركي «لويس يلمسليف» Louis Hjelmslev (١٨٩٩-١٩٦٥) هو الذي كشف عن أن الإشارة، بدالها ومدلولها، هي نتيجة للعملية الإشارية، وعن أنها تتجاوز حدود اللفظة إلى آفاق الجملة أو الخطاب discourse، مما فتح الباب أمام مفهوم أكثر تعقيداً وكثافة لموضوع الإشارة وبالتالى للإشارية نفسها كمجال خصب للبحث اللغوي والنقدي على السواء.

وقد أضاف «يلمسليف» افتراضاً ثالثاً وهو أنه بالنسبة للصعيدين الرئيسيين في عملية التواصل اللغوي: صعيد الدلالات، وصعيد المدلولات، أو التعبير والمحتوي، ثمة تمييز بين الشكل form والجوهر substance، وأن هناك بالتالي علاقة بين شكل التعبير وشكل المحتوى. وفصل فى هذا المجال بين ما سماه بالعلاقات التبادلية corrolation حيث تتسم العلاقة بالاختيار بين أحد البديلين، أو العلاقة الترابطية relation حيث يمكن الجمع بين البديلين. وهناك كذلك افتراض رابع وهو أن العلاقات بين الدالات أو المدلولات تشكل أنساقاً من الأنظمة التي تساعدنا على فهم أفضل للإشارة، وللنظام الإشاري معا. وقد أكد «يلمسليف» إلى جانب هذين الافتراضين على مسألة أسبقية الجوهر، أو المعنى على تشكله الإشاري سواء في تعبير أو في إشارة. «فالوظيفة الإشارية ـ عند يلمسليف ـ تحدد المعنى قبل تشكله، وتدخّل هذه الوظيفة ذاته هو الذي يولد الشكل ويجعل المعنى ممكنا. ومع ذلك فإن أسبقية المعنى القابل للتعبير عنه تكمن فيما وراء شكل المحتوى وشكل التعبير، وحتى تسبق جوهر المحتوى وجوهر التعبير وتظل من الأفكار الأساسية عنده»(٣٤). وهذه القضية الإشارية هى التي سسحيلنا إلى الجانب الإشاري في فكر «عبدالقاهر الجرجاني» اللغوي والنقدي، لأن عمله كله تبلور في ظل نوع من الجدل مع مثل هذه المفاهيم.

وقد سبق أن أشار الدكتور «محمد مندور» إلى هذا الجانب في فكر «عبدالقاهر» اللغوي، عندما قال: إن «مذهب عبدالقاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه. هو مذهب العالم السويسري الثبت «فرديناند دي سوسير» الذي توفي سنة ١٩١٣. ... لقد فطن «عبدالقاهر» إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات»(٣٥) بل وفطن قبل ذلك إلى الأساس الإشاري الذي يحدد طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول في الإشارة اللغوية. إذ قال في رده المتكرر على آراء المعتزلة اللغوية التي يشيع فيها الفصل بين الدال والمدلول « إنه محال أن يكون اللفظ قد نصب دليلاً على شيء، ثم لا يحصل منه العلم بذلك الشيء، إذ لا معنى لكون الشيء دليلاً إلا إفادته إياك بما هو دليل عليه... إن مدلول اللفظ ليس هو وجود المعنى أو عدمه، ولكن الحكم بوجود المعنى أو عدمه»(٣٦) فاللفظ عند «الجرجاني» هو في حقيقة الأمر علامة أو إشارة بالمعنى الحديث لهذا المصطلح. ولذلك فإن العلاقة بين شقي الإشارة: اللفظ والمعنى، عنده، هي كما يقول علماء الإشارية المعاصرون علاقة تعسفية arbitrary ومن هنا فإن «اللفظ من قول الكاذب يدل على نفس ما يدل عليه من قول الصادق»(٣٧) لأن بنية اللفظ الإشارية شيء مغاير كلية لما يحدث للمعنى أثناء استخدام اللفظ في عملية التعبير، وإدخاله فى مجموعة من العلاقات السياقية مع غيره من الألفاظ.

وليس غريباً أن يتناول «عبدالقاهر الجرجاني» بروح عالم حقيقي ما يحدث للمعنى عند إدخال اللفظ

فى معمعة العلاقات السياقية، لأن هذا الفهم الإشاري الناضج للعلاقة بين شقي العلامة اللغوية كان لابد أن يقود «عبد القاهر»، كما قاد نظراءه الغربيين بعد ذلك بتسعة قرون، إلى البحث في بنية العلاقات التي تتخلق بين الإشارات أثناء عملية التعبير أو الاتصال. بل وحتى إلى البحث فيما انشغل به أعلام ما بعد البنيوية فى الفكر النقدي الغربى من استقصاء لدوافع الخطاب وتأثير ذلك على عمليتي التوصيل والتلقي. حيث يقول عبدالقاهر: «وإذ قد عرفت أنه لا يُتصور الخبر إلا فيما بين شيئين: مُخبَر به ومُخبَر عنه، فينبغي أن تعلم أنه يحتاج من بعد هذين إلى ثالث. وذلك أنه كما لا يتصور أن يكون هاهنا خبر حتى يكون مُخبّر به ومُخبَر عنه، كذلك لا يتصور أن يكون خبر حتى يكون له مُخبِر يصدر عنه ويحصل من جهته، ويكون له نسبة إليه، وتعود التبعة فيه عليه... وجملة الأمر أن الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض». (٣٨)

فعبدالقاهر لا يشير هنا فحسب إلى وجود مخبر به ومخبر عنه: أي مشير ومشار إليه، مسند ومسند إليه، مبتدأ وخبر، ولكنه يضع هذه الإشارة ضمن نطاق عملية التوصيل حيث لابد لأي رسالة لغوية من مُرسِل أو «مُخبِر» يصدر عنه الخبر ويحصل من جهته. ويؤكد بالإضافة إلى ذلك فكرة أسبقية المعنى على الإشارة التي قال بها «يلمسليف» من بعده بقرون. صحيح أن «عبدالقاهر» يتحدث هنا عن تركيب الجملة وعن توكيد المعنى من خلال علاقات الألفاظ، وعن أولوية الخبر على المبتدأ الذي يمكن إضماره وإسقاطه والذي لا يمكن أن تتحقق دونه وظيفة اللغة الإعلانية، إلا أن اهتمامه كناقد أدبي بآليات عمل العلاقات الداخلية بين الألفاظ، وحرصه على بلورة نوع من الحتمية اللغوية، وإبراز الجانب الوظيفى والدلالي في علاقات الألفاظ على المحور السياقي للإنشاء اللغوي هو الذي مكنه من نقل الأساس الإشاري لعملية التواصل من مستوى اللفظة إلى مستوى أعقد وهو مستوى الجملة.

وتبرز أهمية إنجاز «عبدالقاهر» فى هذا المجال إذا ما وضعناه في سياقه في تراثنا النقدي الذي ظل لما يقرب من قرنين من الزمان أسيراً لمقولة الجاحظ العابثة «والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك». (٣٩) وهي المقولة التي اعتبرها الكثيرون أساساً للفصل بين اللفظ والمعنى في نظرية الجاحظ النقدية، وهذا أمر غير صحيح. لأن الجاحظ نفسه أشار أكثر من مرة إلى وجود علاقة جدلية بين اللفظ والمعنى(٤٠)، فعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة يكون إظهار المعنى عنده. بل وأشار كذلك إلى عملية السباق بين اللفظ والمعنى، وإلى علاقتهما معاً بالسياق اللغوي وبالسياق الاجتماعي الذي يصدران عنه ويحققان فعاليتهما فيه. لكن هذا الفهم الخاطئ لمقولة الجاحظ ظل شائعاً حتى عصر الجرجاني، ويبلغ ذروته النظرية في كتاب «المغني» لقاضي قضاة المعتزلة «أبي الحسن عبدالجبار الهمذاني الأسداباذي» (م ٤١٥) الذي يعد كتاب الجرجاني رداً على ما به من خطل كما يؤكد محمود شاكر في مقدمة تحقيقه للكتاب. (٤١)كما نجد أن ابن سنان الخفاجي (م ٤٦٦) وهو من معاصري الجرجاني قد «عني، عند تحديده مقاييس الكلام عناية كبيرة باللفظ المفرد، ووضع له شروطا حصرها فى ثمانية أشياء»(٤٢) انطلق فيها جميعاً من هذا الافتراض الخاطئ الذي يتصور أن الألفاظ منفصلة عن المعاني، وأن لها قيمة مستقلة عن العلاقات التي تدخل فيها أثناء عملية التوصبل اللغوي.

غير أن أحد معاصري عبدالقاهر الآخرين، وهو «ابن رشيق القيرواني» قد التفت إلى أهمية العلاقة بين اللفظ والمعنى، مؤكداً أن «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ... وكذلك إن ضعف

المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ... ولاتجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه على غير الواجب . . فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ.. مواتاً لا فائدة فيه .. وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له معنى لأنا لانجد روحا في غير جسم البته». (٤٣) صحيح أن تأكيد «ابن رشيق» للترابط الوثيق بين اللفظ والمعنى يتسم بقدر كبير من البساطة، حيث يفترض استقلال كل منهما عن الآخر، أو على الأقل إمكان مثل هذه الاستقلالية، وهو مالا تقبل به الدراسات الإشارية المعاصرة لكنه يعترف بوثاقة الرابطة بينهما، وبنوع من العلاقة الجدلية التي تؤدي إلى تأثير أحدهما على الآخر. لكن فهم «ابن رشيق» لهذا الموضوع يظل بسيطاً رغم أهميته إذا ما قورن بمفهوم «عبدالقاهر» له.

ذلك لأن «عبدالقاهر» انطلق من رفض قاطع للفصل المتعسف بين اللفظ والمعنى. «فقد ازعجه أولاً أن يرى ذلك التفضيل للألفاظ وتقديمها على المعاني عند من سبقه من النقاد. حتى أنهم جعلوا للفظة المفردة مميزات وصفات لم يستطع أن يتقبلها ذهنه المتمرس بتفاوت الدلالات، وقيمة التعبير عن هذا التفاوت. وكان يحس بوعي نقدي فذ أن ثنائية اللفظ والمعنى التي تبلورت عند «ابن قتيبة» قد أصبحت خطراً على النقد والبلاغة معا. أما على المستوى النقدي فإن الانحياز إلى اللفظ قتل الفكر الذي يعتقد «الجرجاني» أنه وراء عملية أدق من الوقوف عند ميزة لفظة دون أخرى. وأما على المستوى البلاغي فإن «الجرجاني» لم يستطع أن يتصور الفصاحة في اللفظة، وإنما هي في تلك العملية الفكرية التي تصنع تركيباً من عدة ألفاظ». (٤٤) وهذه هي العملية التي أطلق عليها «عبدالقاهر» اسم «النظم» أي عملية التأليف بين الكلمات، لا كدالات مستقلة عن دلالاتها، وإنما كإشارات لايمكن فصل المشير فيها عن المشار إليه. إذ يبدو من هذا المقتطف الذي استشهدنا به من دراسة «إحسان عباس» أن «عبدالقاهر» لايزال أكثر تقدماً من كل شراحه. لأنه لم يقل أبداً بمسألة تفاوت الدلالات التي يشير إليها «إحسان عباس» هنا، بل أصر على ما يمكن أن ندعوه بالحتمية اللغوية في علاقة اللفظ بالمعنى سواء أكان هذا اللفظ كلمة مفردة أم تعبيرا. (٤٥)

وقد أقام «عبدالقاهر» رفضه القاطع لهذا الفصل المتعسف بين اللفظ والمعنى على أساس علمي متين منذ مستهل كتابه الهام» دلائل الإعجاز». إذ بدأ بالتأكيد على أنه «ينبغي أن ينظر للكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يصير إخباراً وأمراً ونهياً، واستخباراً وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لاسبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة». (٤٦)

فالنظر في الكلمة، وهي اللبنة الأولى لأي خطاب لغوي، مسألة حتمية للإجهاز على الفصل بين اللفظ والمعنى باعتبارهما جانبين متكاملين في تكوين الإشارة اللغوية. ويجهز «عبدالقاهر» على صعيد اللفظة المفردة أولا على هذا الانفصام الشائع بين شقي الإشارة اللغوية عندما يقول: «هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به. حتى يقال أن "رجلا" أدل على معناها من "فرس" على ما سمي به. وحتى يتصور في الاسمين يوضعان لشيء واحد، أن يكون هذا أحسن نبأ عنه وكشفا عن صورته من الآخر. فيكون "الليث" مثلاً أدل على السبع المعلوم من "الأسد"، وحتى أنا لو أردنا الموازنة بين لغتين كالعربية والفارسية، ساغ لنا أن نجعل لفظة "رجل" أدل على الآدمي الذكر من نظيره في الفارسية. وهل يقع في وهم، وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم». (٤٧)

هنا يؤسس «عبد القاهر الجرجاني» أحد المبادئ الإشارية المعروفة، وهي واحدية العلاقة بين «المشير» و«المشار إليه» في جميع العلامات اللغوية. وينكر أي تفاضل بين الألفاظ من هذه الناحية، مما يجعله بحق المؤسس الأول للإشارية. فهو لايعي بحق تساوي الإشارات من حيث طبيعة العلاقة بين شقيها:

الدال والمدلول، ولكنه يدرك أيضا أن هذا المبدأ الإشاري الهام عابر للغات translingual وأنه ينطبق على الفارسية انطباقه على العربية أو غيرها من اللغات الأخرى.

فالعلاقة بين اللفظة والمعنى في كلمة "رجل" العربية، هي نفسها العلاقة بين اللفظة ومعناها في كلمة "مرد" الفارسية، أو كلمة "man" الانجليزية، أو كلمة "homme" الفرنسية ... إلخ. ويطرح عبدالقاهر كذلك في هذه المقولة التأسيسية المهمة مسألة ازدواجية المشير فيما يتعلق بالمترادفات مؤكداً أنه إذا ما كان "المشار إليه" واحداً أصبحت الإشارة واحدة هي الأخرى، حتى ولو كان هناك ازدواجاً لفظياً كما هو الحال في لفظتي "الليث" و"الأسد". والواقع أن «عبدالقاهر» لايقدم لنا من خلال المثالين اللذين يضربهما هنا: مثال "الليث" و"الأسد" في اللغة العربية، ومثال لفظتي "رجل" العربية و"مرد" الفارسية، حتمية العلاقة بين شطري الإشارة اللغوية فحسب، ولكنه ينبهنا كذلك إلى ما أكده إشاريو القرن العشرين من اعتباطية العلاقة بينهما، ومن أن ما يكسب هذه العلاقة أي معنى هو النظام الإشاري ذاته.

ولوعي «عبدالقاهر» الباكر بهذه الطبيعة الكلية للإشارة، فإنه لم يكتف بمهاجمة اللفظيين وحدهم، كما هو شائع عنه، وإنما رد كذلك على اللذين يهتمون بالمعنى دون اللفظ، لأنهم عنده ينطلقون من نفس المصادرة الأساسية التي تفصل بين شقي الإشارة اللغوية، بل وكشف لنا ما ينطوي عليه هذا الفصل من دلالات فكرية وفلسفية. إذ قال: «واعلم أن الداء الدوي، والذي أعيى أمره في هذا الباب، غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال باللفظ، وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى»(٤٨) فهؤلاء لايقلون خلطاً وخطلاً عن أنصار اللفظ. «وعبدالقاهر ينكر بذلك أن يكون للمعاني مزية في البلاغة، كما أنكر ذلك بالقياس إلى الألفاظ من حيث هي ألفاظ في مستهل كتابه»(٤٩) لأن العلاقة بين اللفظ والمعنى في أي نص لا تنفصل عن العلاقة بين المشير «اللفظة/الدال» والمشار إليه «المعنى/المدلول» في الإشارة اللغوية ذاتها. فثمة تواز بين العلاقتين هو الذي أدى بالنقد الحديث إلى اعتبار الأدب نفسه نظاماً إشارياً خاصاً، ووجه عناية دارسيه إلى الكشف عن آليات هذا النظام الإشاري العامة وعن حركيتها الداخلية الخاصة.

(٣) أنساق العلاقات وبنية الصيغ المجازية:

ومع أن «الجرجاني» لم يطور ملاحظاته اللغوية الباهرة ويحولها إلى نظام إشاري للأدب، فإنه ناوش بعض ملامح هذا المفهوم، وخاصة عند تناوله لمسألة العلاقات التي تنهض بين الألفاظ وفق ما سماه بـ "النظم". ولو لم يتناول «الجرجاني» هذا الجانب الهام من آليات العملية اللغوية لبقي الأساس الإشاري المتين الذي وضعه لنظرة اللغة ناقصاً. لكن الجرجاني لحسن الحظ استفاض في هذه المسألة إلى الحد الذي دفع «محمد مندور» إلى التأكيد على أن «منهج عبدالقاهر يستند إلى نظرية في اللغة أرى فيها ويرى معي كل من يمعن النظر أنها تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء ... حيث يقرر «عبدالقاهر» ما يقرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات systeme des rapports وعلى هذا الأساس العام بنى عبدالقاهر كل تفكيره اللغوي الفني»(٥٠). ويبدو أن «محمد مندور» يقصد بتعبير مجموعة العلاقات الذي أثبته بالفرنسية لحسن الحظ ما اصطلحنا على ترجمته في الخطاب النقدي العربي المعاصر بـ "نظام" أو "نسق" من العلاقات، وليس مجرد مجموعة منها. أقول يبدو لأن دراسة «محمد مندور»(٥١) لهذا الجانب في فكر «عبدالقاهر» اللغوي والنقدي على السواء لم تربطه بأي حال

بالجانب الإشاري عند «سوسير»، برغم إشارته إلى اسم هذا العالم السويسري الثبت كما يقول.

والواقع أن اكتشاف «عبدالقاهر» لوجود أنساق من العلاقات، وليس مجرد مجموعة أو مجموعات متناثرة منها، بين الألفاظ فى التعبير اللغوي، يعد واحداً من أهم الكشوف اللغوية والنقدية في تراثنا العربى. وقد اهتدى إلى أهمية هذه العلاقات فى بحثه عن أصول ما سماه بـ"علم الفصاحة" إذ يؤكد أنه «لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما، وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلا، بل لا تكون من معرفتها في شيء، حتى تفصل القول وتحصِّل، وتضع اليد على الخصائص التى تعرض في نظم الكلم وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً شيئا، وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطَّع، وكل آجرة من الآجر فى البناء البديع». (٥٢) وقد أكدت في مقتطف «عبدالقاهر» ذاك على كلمة النظم لأن هذه المصطلح، كما يعرف دارسوه، هو مدار نظريته النقدية والبلاغية. ويدأ «عبدالقاهر» بالفعل بدراسة اللبنة الأولى للنظم وهي الكلمة، ثم انتقل منها إلى دراسة الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، أو بالأحرى العلاقات التي تتخلق بين الألفاظ وأنساقها.

ذلك لأنه «لما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتِّب لها والجامع شملها، إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلا بترتيب الألفاظ في نطقه، **تجوزا فكنوا** عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ، ثم بالألفاظ بحذف الترتيب، ثم اتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض وكشف عن المراد». (٥٣) والإشارة إلى الترتيب المعلن والمحذوف تنطوي على وعي بأن فاعلية أنساق العلاقات تظل قائمة حتى ولو بدا على السطح أنها غير ظاهرة، لأن الإضمار من سمات هذه الأنساق التي تتجسد في البنية العميقة deepstructure للغة وليس في بنيتها السطحية surface structure إذا ما استخدمنا مصطلحات «تشومسكي» في هذا المجال، ولذلك فمهما حذف الترتيب، وخاصة في الصيغ الوصفية والمجازية، فإن ترتيب المعاني لا يتأتى إلا بترتيب الألفاظ سواء أكان هذا الترتيب مضمراً أم بادياً. ولولا أن مدار اهتمام هذه الدراسة هو بنية الصيغ المجازية، لا تفاصيل مفهوم «الجرجاني» لأنساق العلاقات التي تتحكم في عملية توليد المعنى، وفي آليات صناعته وتوصيله إلى المتلقي، لاستفضت هنا في دراسة ما ينطوي عليه كتاباه من مقولات تشكل ملامح مفهوم متكامل في هذا المجال.

لكن لابد هنا من الإشارة إلى أن «الجرجاني» يفهم النظم وعملية توليد المعاني وطبيعة العلاقات بين الألفاظ التي تنطوي عليها حركية هاتين العمليتين معا فهماً نحوياً، أي فهماً منهجياً علمياً ينهض على أسس بالغة النسقية والتحديد، ولها مجموعة من القواعد التي يمكن إخضاع أي بناء أدبي لها عند الدرس والتحليل، وخاصة إذا ما تعلق الأمر بالصيغ المجازية التي يتجاوز فيها التعبير حدود الإبلاغ، وينحو صوب التأثير الجمالي أو حتى البلاغي على المتلقي. فـ «جملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة، التي هي أسماء وأفعال وحروف، كلاماً وشعراً، من غير أن يحدث فيه النظم الذي حقيقته توخى معاني النحو وأحكامه». (٥٤) فنظرية النظم عند «الجرجاني» تتجاوز حدود البنية اللغوية لتشمل البنية المجازية كذلك، كما أن نسقية هذه النظرية وقيامها على شبكة من العلاقات المتحولة دوماً تشمل كلا المجالين اللغوي والمجازي في عملية الإنشاء. وهذا هو مدخلنا إلى نحو grammar الصيغ المجازية عنده والذي سبق فيه «بروك ـ روز» بتسع قرون.

(٤) نحو الصيغ المجازية عند بروك ـــ روز:

وحتى ندرك حقيقة سبق «الجرجاني» في هذا المجال سنعود مرة أخرى إلى كتاب «بروك ـ روز» عن نحو الاستعارة لنتعرف منه على ملامح البنية اللغوية للصيغ المجازية التى تقترحها. فبعد أن تتناول الكاتبة في مقدمتها الضافية المقتربات المنهجية المختلفة لدراسة الصيغ المجازية منذ تقسيم «أرسطو» للأجناس والأنواع الأدبية إلى تقسيم «كوينتليان» القائم على التمييز بين الجمادات والمحسوسات واستعارة سمات أحدهما للأخرى، وتقسيم «سيشيرو» الذي ينهض على التفرقة بين مجالات التفكير وحتى التقسيمات التالية لهم والتي تعتمد على الخصائص الغالبة والسمات القائمة على التماثل والمفارقة أو على أغراض الصيغ المجازية وغاياتها، تعمد إلى دراسة البنية اللغوية، أو بالأحرى النحوية، للصيغ المجازية بادئة بدراسة أبسط صيغ البنية الاستعارية التى تنهض على الإحلال البسيط Simple Replacement وتعتمد على الاستبدال والحذف الذي يتوقف معناه على إدراكنا لشفرته. وهي شفرة تتخلق آليات توليد الدلالة فيها من المعلومات الخارجية المتاحة من ناحية، ومن السياق العام الذي تظهر فيه الصيغة الاستعارية في العمل الأدبي. لكن اعتماد الإحلال في هذه الصيغة الاستعارية البسيطة على الحذف يؤدي إلى قصرها بصفة عامة على الاستبدالات الفجة أو الشديدة الوضوح أو اللصيقة بالموضوع الأصلي للاستعارة. وتبدأ بالاستعارات الاسمية التى تتجلى فيها كل خصائص الاستعارة في أبسط أشكالها لأن الإحلال فيها بالغ الوضوح حيث يتعلق باستعارة اسم للدلالة على اسم آخر كاستعارة الوردة للحبيبة أو الليث للرجل. (٥٥)

وحتى تكشف عن البنية النحوية للاستعارة من ناحية، وعن العلاقة الجدلية بين الصيغ النحوية والصيغ الاستعارية من ناحية أخرى، تلجأ «بروك ـ روز» بعد ذلك إلى تأسيس علاقة مباشرة بين دراستها للصيغ الاستعارية وبين الدراسات اللغوية والنحوية عندما تقارن ما يحدث للمعنى باستخدام صيغة الاستعارة الاسمية بدلاً من غيرها من صيغ التعبير اللغوي المباشرة بما يحدث للاسم عند إضافة أداة التعريف له، لأن ما تضيفه أداة التعريف للمعنى من توكيد أو توسيع لدلالته يعتمد أساساً على الوعي بنحو عملية التعريف نفسها وما تنطوي عليه من شفرات. وهذا هو ما يحدث أثناء العملية الاستعارية لأن الوعي بتغيرات المعنى الناجمة عن استعارة اسم لاسم آخر يعتمد على معرفة نحو الاستعارة أو القواعد الشفرية التي تمكن المتلقي من الاستجابة للاستعارة بالشكل المطلوب دون التعامل معها على المستوى الحرفي اللغوي. وتكشف لنا في دراستها عن أن ما تضيفه أداة التعريف للكلمة على مستوى المعنى يكتسب أبعاداً جديدة عند انتقال هذه الصيغة النحوية إلى العملية الاستعارية. وتواصل دراسة ما يجري في مجال الإحلال البسيط عند استخدام بقية أدوات الربط والوصل والحروف المختلفة كعناصر أساسية في العملية الاستعارية، وكيف تتفاعل آليات الاستعارة مع آليات البنية النحوية في هذا المجال. ليس فقط باعتبارها أدوات وحروف نحوية، ولكن باعتبارها عناصر مشاركة في بناء الصيغة الاستعارية، ومشاركة في توليد دلالاتها الإضافية. ثم تنتقل إلى دراسة استخدام الصفات باعتبارها استعارات وكيف تبعد العملية الاستعارية بالصفة عن مجال دلالتها الرئيسي. (٥٦)

وتكرس «بروك ـ روز» بعد ذلك ثلاثة فصول لدراسة ملامح ما تسميه في كتابها بصيغ الإبراز Pointing Formulae وهي طرق مغايرة للربط بين جانبي الاستعارة تنتفي من ساحتها اشكاليات الغموض لأنها لا تتطلب حذف الطرف الأول من طرفي الاستعارة كما في عملية الإحلال. ومسألة الربط بين طرفي الاستعارة في هذه الصيغ ليست مسألة وضوح بقدر ما هي مسألة فاعلية، بالرغم من احتمالية فقدان الوضوح إذا ما كانت الرابطة بين الطرفين واهنة أو مضطربة. وتفقد أدوات التعريف أو الربط في هذه الصيغة إهميتها في صيغة الإحلال البسيط السابقة لأن العلاقة بين طرفي الاستعارة هنا تتسم بمجموعة مغايرة من

السمات حيث أن ذكر الطرف الأول وإيراد الاستعارة أحياناً في محل بدل aposition منه من حيث الإعراب يجهز على الغموض ويقلل من أهمية مثل تلك الأدوات التى كانت تقوم بوظائف التأكيد أو التخصيص، ومن هنا فإن حذفها لا يؤدي إلى الغموض أو يهدد بتقويض الأبنية الاستعارية كما كان الحال بالنسبة لصيغ الإحلال البسيط. وقد أشارت الباحثة فى هذا المجال إلى أربعة طرق للإبراز سواء أكان الإبراز فيها مباشراً أم إيحائياً وهي: جمل الإشارة، والتوازي، والبدل، والنداء. وقد فصلت لنا ملامح كل طريقة، ومواطن الضعف والقوة فيها. (٥٧) وتتسم صيغ الإبراز تلك بأنها أقل من سابقتها مباشرة وأكثر حصافة وإيحاء. ولذلك فإنها تتقصى آليات عملها في مجال الاستعارات الاسمية والفعلية وفي مجال استخدام بعض الحروف وخاصة تلك التي تتبلور عبرها رابطة أقرب ما تكون إلى صيغة الإضافة أو الجر. لأن الاستعارة هنا لا تتكون من طرفين فحسب، وإنما من نسبة بعض خواص طرف إلى الطرف الآخر. وتتقصى «بروك ـ روز» تفاصيل التجليات المتعددة لتلك الرابطة وكيفية اجتيازها لحدود الصيغ اللغوية من الجمل المجرورة إلى الأفعال وجمل الوصل وغيرها. (٥٨)

أما فصول دراستها الثلاثة الأخيرة فتخصصها للاستعارات الفعلية سواء أكانت الأفعال فيها أصلية أو مساعدة أو أفعال مضافة إلى أسماء أو صيغ اسمية، منطلقة من وجود فرق أساسي بين الاستعارات الفعلية والاسمية يتعلق بدرجة التصريح explicitness أو الإعلان لأنه بينما تستبدل الاستعارة الاسمية الطرف الأول بالثاني موحية بشكل واضح بأنه إياه، فإن الاستعارة الفعلية تغير اسماً إلى آخر بطريقة تعتمد على الإضمار، ولا تستبدل فعلاً بفعل بشكل صريح، لأنها هنا تعود بنا إلى فكرة «أرسطو» عن الاستعارة والتي تتضمن عناصر أربعة حيث تنهض على أن "أ" بالنسبة لـ "ب" هو مثل "جـ" بالنسبة لـ "د". أو بالأحرى على وجود علاقة تناظر بين هذه العناصر الأربعة أو بين عنصرين منها على الأقل. وتتناول الباحثة الفرق بين اللزوم والتعدي في هذا المجال وبين البناء للمجهول أو للمعلوم وبين الأفعال الأصلية والمساعدة وتفصل في هذه الأشياء كلها متناولة مختلف تنويعات إضافة الاستعارات الاسمية إلى الفعلية أو العكس، وما يترتب على هذا كله من تغييرات في بنية الاستعارة وفي معناها على السواء. حيث أن إضافة هذين النوعين من الاستعارة بعضهما لبعض يستلزم دراسة درجات الانزياح التي تحدث في العلاقات الداخلية بين الأسماء والأفعال في الاستعارة المركبة الناتجة عن الإضافة والمولدة عبرها لآليات جديدة. (٥٩)

(٥) بنية الصيغ المجازية عند الجرجاني:

بعد هذا العرض الموجز لملامح مشروع نحو الاستعارة عند «بروك ـ روز» علينا العودة من جديد إلى عمل «الجرجاني» السابق عليها بتسعة قرون. وسنجد أن «الجرجاني» يقسم الكلام، وهو مصطلح يستخدمه في كتابه بطريقة تجعله أقرب ما يكون إلى مصطلحي الكلام parole والخطاب discourse المعاصرين، إلى قسمين حين يقول: «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا أردت أن تخبر عن "زيد" مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت: "خرج زيد"... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه من اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على "الكناية" و"الاستعارة" و"التمثيل"» (٦٠) وهذا التقسيم ينطوي على مسألتين هامتين: أولاهما أن «الجرجاني» يميز بشكل واضح بين التعبير اللغوي المباشر والصيغ المجازية، إذ يقصر الأول على الوظيفة التوصيلية المباشرة للغة، بينما يجعل الثاني أكثر منه تعقيداً لأنه ينطوي على الأول ويتجاوزه في آن. وثانيتهما أنه يدخل الصيغ المجازية في باب ما أسماه بمعنى المعنى-الذي ينطوي بدوره على أساس إشاري ناضج لهذا المفهوم.

يقول «عبدالقاهر» مباشرة بعد تفصيله تقسيم الكلام إلى ضربين: «وإذ قد عرفت هذه الجملة، فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول "المعنى"، و"معنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ... وإذ قد عرفت ذلك، فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها، أو يجعلون المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة... فاعلم أنهم يصفون كلاماً قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى فكنى وعرَّض ومثَّل واستعار». (٦١) ووعي «عبدالقاهر» بالفرق النوعي بين الصيغتين يقترب به هنا من مفهوم الإزاحة المعاصر من ناحية، ومن تأسيس قاعدة إشارية واضحة لمفهومه للصيغ المجازية من ناحية أخرى تتجاوز مفهوم «بروك - روز» لعملية الاستبدال البسيطة التي تعتمد على نظام شفري يقترب في أساسه من مفهوم «الجرجاني» الخاص بترتيب الألفاظ المحذوف. لأن «الجرجاني» يؤكد أن «صورة المعنى لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لايراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر»، (٦٢) وهو تأكيد يقترب به كثيراً مما ذهب إليه «يلمسليف» من بعده في هذا المجال.

فعبدالقاهر يعي أن لعملية التعبير المجازية تلك بنيتها الإشارية التي لايتغير فيها "المشير" حتى يتبع هذا التغيير حتماً تغيير في "المشار إليه"، ولذلك فإنه يقرر بجلاء نادر بأنه «إذا تغير النظم فلابد حينئذ من أن يتغير المعنى» (٦٣) والنظم عنده هو كل صياغة للعبارة،بصورة تدخل فيها عناصر بلاغية تنطوي تحوراتها وتباين أشكالها على تغييرات أساسية في الدلالة. وهو أمر لا يعتمد بأي حال على أمور الذوق التي يصعب تحديدها، ولكن لابد له من أن ينهض على أساس عقلي كما هي الحال في كل الأمور لديه. إذ يؤكد أكثر من مرة في كتابه «أنه لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه دليل». (٦٤) فإذا لم يكن ثمة أساس عقلي للصيغ البلاغية لما أمكن لأي دارس للنصوص الأدبية التي تستعملها من أن يحلل هذه الصيغ ويسبر أغوار معانيها، وأن يقيم على صحة ما ادعاه دليل. وأهم من ذلك لما أمكن لأي مستخدم لها من أن يعيد انتاجها بأي قدر من الثقة أو الوضوح، أو أن يكون له إلى العبارة عن ذلك سبيل. فالفهم العقلي لآليات عمل الصيغ البلاغية، مثله مثل النحو أو البنية التحتية للغة، ضروري لكل من عمليتي التلقي وإعادة الانتاج. وهذا الفهم العقلي هو الذي يبني عليه «عبدالقاهر» تحليله اللامع للصيغ المجازية.

فتعريفه لها ينطلق من تقرير درجة من الانزياح كمدخل لكل الصيغ المجازية يميزها عن غيرها من أشكال التعبير المباشرة، فهو يعنون الفصل الذي يبدأ فيه تناوله للموضوع «في اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره» ليكون مدار اهتمام البحث هو كيفية توليد اللفظ لمعنى آخر غير المعنى المتعارف عليه والمستخدم فيه، ولينصب الدرس على الأمور التي تمكنه من الانزياح عن مجال دلالته الأساسي والإيماء إلى عوالم دلالية أخرى. ويبدأ هذا الفصل بتأكيد اتساعه وتعدد مناحيه: «اعلم أن لهذا الضرب اتساعاً وتفنناً لا إلى غاية، إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأعم على شيئين: "الكناية" و"المجاز". والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه... وأما "المجاز" فقد عوَّل الناس في حده على حديث النقل، وأن كل لفظ نقل عن موضعه فهو "مجاز"... والاسم والشهرة فيه لشيئين: "الاستعارة" و"التمثيل"، وإنما يكون التمثيل مجازاً إذا جاء على حد الاستعارة». (٦٥) ومن البداية نجد أن هناك عناصر مشتركة بين المنهجين الأساسيين في التعبير المجازي. أهمها إطلاق اللفظ والمراد به غير ظاهره، وإثبات المعنى من خلال الاعتماد على شبكة العلاقات اللغوية التي تعتمد على الترادف من جهة، وعلى العلاقات

السياقية التي تمكن اللفظ من أن يجلب إلى عملية التوصيل مجموعة أخرى من المعاني التى يكتسبها من رحلته الاستعمالية، على محور العلاقات السياقية، من جهة أخرى.

فبدون الوعي بدور كل من مجموعتي العلاقات السياقية والترادفية في مفهوم «الجرجاني» للصيغ المجازية يفوتنا الكثير مما أنجزه. حيث يبدأ تعريفه للاستعارة بالتأكيد على الجانبين معا: «فالاستعارة: أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه. تريد أن تقول "رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء" فتدع ذلك وتقول: "رأيت أسدا" وضرب آخر من الاستعارة وهو ما كان نحو قوله: "إذ أصبحت بيد الشمال زمامها"[٦٦] هذا الضرب، وإن كان الناس يضمونه إلى الأول حيث يذكرون الاستعارة، فليسا سواء. وذاك أنك في الأول تجعل الشيء الشيء ليس به، وفي الثاني للشيء للشيء ليس له»[٦٧] لأن الإنشاء في الأول على أساس الماهية أو الكينونة أو بالأحرى على أساس الترادف والإحلال البسيط حسب اصطلاح «بروك - روز»، وفي الثاني على أساس الترابط والملكية او الاستحواذ، أو بالأحرى على أساس السياق، وهو أقرب ما يكون إلى صيغ الإبراز في عمل «بروك - روز»، لأنك في الأول تدعي أن الإنسان أسد وتجعله إياه، وفي الثانى تدعي أن للشمال يداً، ومعلوم أنه لا يكون للريح يد.

بعد هذه التفرقة اللامعة بين النوعين والتي تعي عمل آليات توليد المعنى فى الصيغ المجازية على المحورين، ينتقل الجرجاني بدراسته إلى أفق أبعد مما وصلت إليه «بروك - روز» عندما يقول: «وهاهنا أصل يجب ضبطه وهو أن جعل المشبه المشبه به على ضربين: أحدهما أن تنزله منزلة الشيء تذكره بأمر قد ثبت له، فأنت لا تحتاج إلى أن تعمل في إثباته وتزجيته ... والثاني: أن تجعل **ذلك** كالأمر الذي يحتاج إلى أن تعمل في إثباته وتزجيته **وذلك** حيث تجري اسم المشبه به خبراً على المشبه فتقول «زيد أسد» و«زيد هو الأسد»، أو تجيء به على وجه يرجع إلى هذا كقولك «إن لقيته لقيت به أسداً» و«إن لقيته ليلقينك منه الأسد» فأنت في هذا كله تعمل في إثبات كونه «أسداً» أو «الأسد» وتضع كلامك له. وأما في الأول فتخرجه مخرج مالايحتاج فيه إلى إثبات وتقرير»[٦٨] فالجرجاني يدرك ما ذهبت إليه «بروك - روز» من بعده من أن الهدف الأول للاستعارة توكيدي، ومن أن الاستعارة الاسمية تختلف عن الاستعارة الفعلية في آليات عملها، ومدارات التوكيد فيها.

وهذا نفسه ما نجده عندما ينتقل الجرجاني إلى دراسة "التمثيل" الذي ضمنت «بروك - روز» كثيراً من دراستها له في الفصول التي تناولت فيها الاستعارات الفعلية. إذ يقول: «وأما التمثيل الذي يكون مجازا لمجيئك به على حد الاستعارة، فمثاله قولك للرجل يتردد في الشيء بين فعله وتركه: «أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى» فالأصل في هذا أراك في ترددك كمن يقدم رجلاً ويؤخر أخرى، ثم اختصر الكلام، وجُعِل كأنه يقدم رجلاً ويؤخر أخرى على الحقيقة»[٦٩] فالجرجاني هنا لا يتحدث عن إحلال اسم محل آخر، وإنما عن الاستعاضة بفعل عن آخر، وعن تمثيل الحركة العقلية بالحركة الجسدية المحسوسة. لأن وعي «الجرجاني» بضرورة إدراك أن حركة انتقال المعنى من معنى اللفظ إلى "معنى المعنى" هي التي يتولد عنها الأثر الجمالي للصيغ المجازية يحتم عليه الاستفاضة في البرهنة على فاعلية مفهومه. فقد «أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلاً، وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة، إلا أن ذلك وإن كان معلوماً على الجملة، فإنه لا تطمئن نفس العاقل فى كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته، وحتى يغلغل الفكر إلى زواياه، وحتى لا يبقى عليه موضع شبهة ومكان مسألة .. واعلم أن سبيلك أولاً أن تعلم أن ليست المزية التي تثبتها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره والمبالغة التي تدعى لها في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم إليها بخبره، ولكنها في طريقة إثباته لها

وتقريره إياها... ليس المعنى إذا قلنا إن الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ و؟آكد وأشد. فليست المزية في قولهم "جمّ الرماد" أنه دل على قرى أكثر، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه أبلغ، وأوجبته إيجاباً هو أشد، وأدعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق... فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به». (٧٠)

ووعي «عبدالقاهر» بأن التغيير لا يحدث في طبيعة المعنى وإنما في درجته من الأمور الهامة هنا، لأنه يرتبط بمفهومه الإشاري للغة من ناحية، ويربط تحليل الصيغ البلاغية بالأساس النحوي الذي بنى عليه دراسته للكلام جملة من ناحية أخرى. ولذلك فإنه يؤكد هذا المعنى مرة أخرى عند حديثه عن التمثيل ويضيف له فكرة جديدة على درجة كبيرة من الأهمية عندما يقول: «وهكذا قياس "التمثيل" ترى المزية أبداً في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه. فإذا سمعتهم يقولون أن من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعانى نبلاً وفضلاً، وتوجب لها شرفاً، وأن تفخمها في نفوس السامعين، وترفع أقدارها عند المخاطبين، فإنهم لا يريدون الشجاعة والقرى وأشباه ذلك من معاني الكلمة المفردة، وإنما يعنون إثبات معاني هذا الكلم لمن تثبت له ويخبر بها عنه». (٧١)

وأهم ما يضيفه «عبدالقاهر» هنا إلى ما سبقت مناقشته هو التمييز الصارم بين معاني اللفظة المفردة، وما تضفيه الصيغة المجازية على هذا المعنى. فإذا كان للصيغة المجازية بنيتها الإشارية عنده، فإن اختلافها عن اللفظة جملة يترك أثره أيضا على جانب الدلالة في هذه العملية، فلا يمكن أن تتغير الإشارة دون أن ينتاب هذا التغير دلالتها أو "المشار إليه" فيها. وهذا أمر متسق مع البنية العقلية والمنطقية في تفكير الجرجاني كله. فهو لا يبني فكرته تلك على أساس إشاري فحسب، وإنما على أساس منطقي كذلك. فالسبب في أن للإثبات في الصيغ المجازية «مزية لا تكون للتصريح أن كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً، وذلك أنك لا تدعي شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف، وبحيث لا يشك فيه، ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط»(٧٢) وهو أمر يعتمد على الإقناع العقلي بالدرجة الأولى ويؤسس قاعدة عقلية للأحكام الجمالية عنده، بدلا من تلك التي كانت تعتمد على المزاج أو الاستحسان وفق مقولات اللطف والفصاحة.

ولا يكتفي «عبدالقاهر» بهذا كله، ولكنه يعمد إلى البرهنة على أن ما أسسه في هذا المجال من قاعدة عقلية صارمة، وبنية إشارية محكمة للصيغ البلاغية لا يتنافي مع وجود تباينات كبيرة في تجليات هذه البنية العميقة للصيغ المجازية، وأن هذه التباينات لابد من فهمها هي الأخرى بطريقة عقلية لا تقل صرامة عن تلك التي أسس بها قواعد الصيغ المجازية نفسها. وكأن العلاقة بين هذه البنية العميقة وتجلياتها المختلفة مثل العلاقة بين اللغة langue والكلام parole «عند سوسير»، إذ يقول: «اعلم أن من شأن هذه الأجناس أن تجرى فيها الفضيلة وأن تتفاوت التفاوت الشديد. أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا «رأيت أسداً، ووردت بحراً، ولقيت بدراً» والخاصي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقوله "وسالت بأعناق المطي الأباطح(٧٣) أراد أنها سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة، حتى كأنها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها». (٧٤)

ويستمر «الجرجاني» في تعديد مختلف تجليات الاستعارة وغيرها من الصيغ المجازية الأخرى حتى يتأكد للقاصي والداني أن هذا التباين لا يغير من حقيقة البنية التي فصل فيها القول وأرسى لها الأساس. بل

إنه يؤكد مرة أخرى أن آليات توليد المعنى في البنية المجازية وجمالياتها لا علاقة لها بدلالات الألفاظ المستخدمة فيها لـ«أنك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدة مواضع، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها في الباقي» . (٧٥)

لكنه سرعان ما يربط الجمال والملاحة بمنطق اللغة وبالنحو «فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه» . (٧٦) ولذلك يعتمد تحليل «الجرجاني» للصيغ المجازية في كتابه كله على هذا الأساس النحوي أو اللغوي، صحيح أنه يستن في ذلك سنة مغايرة لتلك التي اختطتها «بروك ـ روز» ومن بعدها من النقاد المعاصرين في تحليل بنى الصيغ المجازية، لكنه يتفق معها ومع من حذا حذوها من النقاد في أنه بنى دراسته لجماليات هذه الصيغ، وتحليله لها على أساس عقلي خالص، وفي نزوعه نحو تأسيس عمله كله على أساس لغوي ونحوي يعي أن بنية النحو المنطقية هي امتداد لبنية أعمق وأشمل وهي البنية الإشارية للنظام اللغوي ذاته . وإني إذ أكتفي هنا بهذا القدر أو بهذا الجانب وحده من عمل «الجرجاني» العظيم، فإني آمل أن أكون بذلك قد لفت انتباه الدارسين إلى هذا النبع الثري في تراثنا النقدي، لعل بعضهم يعود إليه بمنهج جديد وبعقل مفتوح قادر على اكتشاف المزيد من كنوزه المخبوءة .

إشـارات:

(١) Christine Brooke-Rose, Grammer oif Metaphor (london, Mercurry Books, 1958) p 3

(٢) أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٤) ،ص٩-١٠ .

(٣) هذا هو عنوان كتاب عبد القاهر الجرجاني .

(٤) هذا هو عنوان كتاب أبي هلال العسكري (المتوفي: م ٣٩٥هـ)

(٥) مع أن هذا العنوان لعبدالقاهر الجرجاني، فإن تراثنا النقدي العربي زاخر بالكتب التي تناولت موضوع الإعجاز هذا من أشهرها: النكت في إعجاز القرآن لأبي الحسن الرماني (م ٣٨٦هـ) ، وإعجاز القرآن لأبي بكر بن الطيب الباقلاني (م ٤٠٣) ، و بيان إعجاز القرآن لأبي سليمان الخطابي (م ٣٨٨) ، و تلخيص البيان في مجازات القرآن للشريف الرضي (م ٤٠٦) .

(٦) هذا هو عنوان كتاب ابن سنان الخفاجي .

(٧) هذا هو عنوان كتاب ابن عبدالغفور الكلاعي (م حوالي ٥٤٣) .

(٨) هو كتاب زكي الدين ابن أبي الإصبع المصري (م٦٥٤) .

(٩) هو عنوان كتاب أبي عبدالله بن شرف القيرواني (م ٤٦٠) .

(١٠) هو كتاب أبي الحسن حازم القرطاجني (م ٦٨٤) .

(١١) هو كتاب ضياء الدين بن الأثير (م ٦٣٧) .

(١٢) هو عنوان كتاب أبي الحسن بن سعيد الأندلسي (م ٦٨٥) .

(١٣) هو كتاب أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (م ٢٥٥) .

(١٤) هذه إشارة إلى كتاب الكامل لأبي عباس المبرد (م ٢٨٦) .

(١٥) هناك عدد كبير من الكتب التي تحمل مثل هذا العنوان بصورة أو بأخرى من أشهرها نقد الشعر للناشئ الأكبر - أبو العباس عبدالله بن محمد المعروف بابن شرشير - (م ٢٩٣)، و نقد الشعر لقدامة بن جعفر (م حوالي ٣٢٦)، والبديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ (م ٥٨٤)، ونظم الدرّ في نقد الشعر لابن جبارة علي بن اسماعيل (م٦٣٢).

(١٦) هو عنوان كتاب أبي العباس يحي بن ثعلب (م٢٩١).

(١٧) هذه إحدى رسائل أبي نصر يحي الفارابي (م ٣٣٩) وهي رسالة في قوانين صناعة الشعر.

(١٨) هو عنوان كتاب أبي محمد بن قتيبة (م ٢٧٦).

(١٩) هو عنوان كتاب ابن رشيق القيرواني (م ٤٥٦).

(٢٠)هو كتاب عبد الكريم النهشلي.

(٢١) هو كتاب أبي العباس عبدالله بن المعتز (م٢٩٦).

(٢٢) هو كتاب علي بن ظافر الأزدي (م٦٢٧)، وهناك أيضا كتاب التشبيهات لابن أبي عون (م٣٢٢).

(٢٣) هو كتاب ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي (م٣٢٢)

(٢٤) راجع كتابه طبقات فحول الشعراء، جزءان، تحقيق محمود محمد شاكر، (القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤).

(٢٥) استمر هذا التقليد في كتب أخرى مثل طبقات الشعراء لأبي العباس عبدالله بن المعتز (م ٢٩٦).

(٢٦) إلى جانب الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد بن أحمد العميدي (م ٤٣٣) هناك سرقات المتنبي لابن بسام النحوي، و سرقات أبي تمام لابن عمار القطربلي (م ٣١٩) و سرقات البحتري من أبي تمام لبشر بن يحي النصيبي، و سرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت بن المررع (م بعد٣٣٤) وغيرها.

(٢٧) مثل الموازنة بين الطائيين لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (م ٣٧٠)

(٢٨) مثل رسالة في المفاضلة بين العباس بن الأحنف والعتابي لأبي عثمان أحمد يحي بن علي المنجم (م ٣٠٠).

(٢٩) مثل الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني (م ٣٩٢).

(٣٠) مثل أخبار أبي تمام لأبي بكر بن يحي الصولي (م ٣٣٥)

(٣١) مثل رسالة في الكشف عن عيوب المتنبي لأبي العباس النامي (م ٣٧١؟).

(٣٢)مثل الكشف عن مساوئ المتنبي للصاحب بن عباد (م ٣٨٥).

(٣٣) A. J. Greimas & J. Courtes, Semiotics and Language, (Bloomington: Indiana University Press, 1982), p. ٢٩٦.

(٣٤) Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language, (New York: Columbia University Press, 1984), p. ٣٨.

(٣٥) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٤٨)، ص. ٣٢٦.

(٣٦) دلائل الإعجاز، ص ٥٢٩.

(٣٧) المرجع السابق، ص ٥٣٣.

(٣٨) المرجع السابق، ص ٥٢٨.

(٣٩) الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، ط١، (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٨)، الجزء الثالث، ص ١٣١.

(٤٠) راجع مثلا بداية «باب التبيين» في الجزء الأول من البيان والتبيين حيث يقول «قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلخلة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره. وإنما يحي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجليها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا. وهي التي تلخص الملتبس، وتحل المنعقد، وتجعل المهمل مقيدا، والمقيد مطلقا، والمجهول معروفا، والوحشي مألوفا، والغفل موسوما، والموسوم معلوما. وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، [التأكيد من عندي]، وحسن الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع

وأنجع»، ص ٧٥ من الطبعة الأولى، تحقيق عبدالسلام هارون، (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٨). وراجع كذلك قوله من نفس المرجع «وقال بعضهم - وهو من أحسن ما اجتبيناه ورويناه - لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه. فلايكون لفظه إلى سمعك أقرب من معناه إلى قلبك» ص. ١١٥. وقوله «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات. فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما. حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات» ص ١٣٨-١٣٩. وقوله «إني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني» ص ١٤٥. وهناك عشرات الأمثلة

(٤١) محمود محمد شاكر، مقدمة تحقيقه لـ دلائل الإعجاز، ص هـ - و.

(٤٢) راجع أحمد مطلوب، عبدالقاهر الجرجاني: بلاغته ونقده، (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٣)، ص ٩٣. وهذه الشروط الثمانية هي «أن يكون الكلام من حروف متباعدة المخارج، وأن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة، وأن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية، وأن تكون غير ساقطة عامية، وأن تكون جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، وألا يكون قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره، فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت، وأن تكون معتدلة غير كثيرة الحروف، وأن تكون مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيئ لطيف أو خفي أو قليل أو مايجري مجرى ذلك فإنها تحسن به» وراجع كذلك كتاب ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة، تحقيق عبدالمتعال الصعيدي، (القاهرة: ١٩٥٣)، ص ٦٦ وما بعدها.

(٤٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة، جـ ١، تحقيق محي الدين عبدالحميد، (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣)، ص١٢٤.

(٤٤) احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (بيروت: دار الأمانة، ١٩٧١)، ص ١٩٧، وراجع أيضا أحمد مطلوب، المرجع المشار إليه من قبل، ص ٩٥ حيث يؤكد نفس الفكرة قائلا «وجد عبدالقاهر الجرجاني أن بعض النقاد والبلاغيين أسرف في تعظيم اللفظ، ولذلك وقف يقاوم هذا التيار، ويرد على اللفظيين، وشبهاتهم وفساد ذوقهم في فهم الكلام ويصفهم بأوصاف شتى.

(٤٥) يبدو أن السبب في وقوع شراح الجرجاني في هذا التفسير التبسيطي له هو أنهم تصوروا أنه يرد على اللفظيين ممن سبقوه من النقاد والبلاغيين، وليس على المعتزلة وما تنطوي عليها أفكارهم عن اللفظ من دلالات فكرية وفلسفية، والواقع أن تأسيس محمود شاكر للعلاقة بين كتابي دلائل الإعجاز للجرجاني والمغني للقاضي عبدالجبار تفتح الباب أمام إعادة نظر جذرية في الكثير من الاستقصاءات السابقة في هذا المجال.

(٤٦) دلائل الإعجاز، ص ٤٤.

(٤٧) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٤٨) المرجع السابق، ص ٢٥١-٢٥٢.

(٤٩) شوقي ضيف، البلاغة: تطور وتاريخ، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣)، ص ١٦٣.

(٥٠) محمد مندور، في الميزان الجديد، ط ٣ (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، د.ت.) ص ١٨٥.

(٥١) هنا مرة أخرى يبدو عبدالقاهر أكثر تقدما ونفاذ بصيرة من كل شراحه. فبرغم دراسة محمد مندور لعبدالقاهر مرتين في النقد المنهجي عند العرب ثم في الميزان الجديد، وبرغم ربطه بين عبدالقاهر وسوسير في كل من الدراستين، فإن هذا الربط ظل غامضا وسطحيا. بل سرعان ما اتسم بشيئ من الخلط والاضطراب عندما توسع في هذه المسألة (راجع في الميزان الجديد ص ١٨٦) وأشار إلى فنت Wundt و مييه Miellet وسوسير معا برغم التباين الواضح في أفكارهم ومنطلقاتهم اللغوية. لكن تبقى لمحمد مندور دون شك حدة بصيرته في الكشف عن وجود وشائج قوية بين فكر عبدالقاهر اللغوي والدراسات اللغوية الحديثة في هذا المجال، وهي البصيرة التي انقذت الكثير من أعمال هذا الناقد الكبير من تعجله وعدم عكوفه على تلك الكشوف اللامعة.

(٥٢) دلائل الإعجاز، ص ٣٧

(٥٣) المرجع السابق، ص ٦٤.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٤٨٨.

(٥٥) راجع الفصل الثاني من A Grammar of Metaphor، ص ٢٦-٤٥.

(٥٦) راجع الفصل الثالث من A Grammar of Metaphor، ص ٤٦-٦٥.

(٥٧)راجع الفصول الرابع والخامس والسادس من A Grammar of Metaphor، ص ٦٨-١٤٤ .

(٥٨) راجع الفصلين السابع والثامن من A Grammar of Metaphor، ص ١٤٦-٢٠٥ .

(٥٩)راجع الفصول من التاسع للحادي عشر من A Grammar of Metaphor، ص ٢٠٦-٢٨٦ .

(٦٠) دلائل الإعجاز، ص ٢٦٢ .

(٦١) المرجع السابق، ص ٢٦٣ .

(٦٢)المرجع السابق، ص ٢٦٥ .

(٦٣) المرجع السابق، نفس الصفحة .

(٦٤) المرجع السابق، ص ٤١ .

(٦٥) المرجع السابق، ص ٦٦-٦٧ .

(٦٦) البيت للبيد بن ربيعة من معلقته، وصدره: وغداة ريح قد كشفت وقرّة .

(٦٧) دلائل الإعجاز، ص ٦٧ .

(٦٨) المرجع السابق، ص ٦٨ .

(٦٩) المرجع السابق، ص ٦٨-٦٩ .

(٧٠) المرجع السابق، ص ٧٠-٧١ .

(٧١) المرجع السابق، نفس الصفحة .

(٧٢) المرجع السابق، ص ٧٢ .

(٧٣) صدر البيت: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا .

(٧٤) دلائل الإعجاز، ص ٧٤ .

(٧٥) المرجع السابق، ص ٧٨ .

(٧٦) المرجع السابق، ص ٨٣ .

❖

فلسفة الجمال عند كروتشه

لعب الفيلسوف الايطالي الكبير «بنديتو كروتشه Benedetto Croce» (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) دوراً كبيراً في تغيير مفهوم الجمال في الفلسفة الحديثة. واستطاعت دراساته العديدة حول علم الجمال وفلسفة الفن أن تكون المعطف الذي خرجت منه الكثير من المفاهيم الجمالية الجديدة، ومن التيارات النقدية المعاصرة على حد سواء. وهذا هو سر اهتمامنا بأعمال هذا الفيلسوف الجمالية التي رفدت الدراسات النقدية الحديثة بمنظور فلسفي جديد، كان له أبلغ الأثر في التغيرات المهمة التي انتابت هذا الحقل المعرفي الخصيب في العقود الأخيرة. ذلك لأن «كروتشه» هدم الكثير من المفاهيم الخاطئة حول التجربة الفنية والتصور النقدي والجمالي لها، والتي ظلت مسيطرة على الفن والنقد لفترات طويلة. وأرسى بدلاً منها دعائم نظرة فلسفية جديدة انحدرت منها الكثير من المفاهيم الحديثة والصحيحة حول الفن والنقد معاً. وحتى ندرك طبيعة الدور الكبير الذي لعبه «كروتشه» في هذا المجال، سنحاول أن نتعرف هنا على ملامح فلسفة الجمال عنده، لأنها هي القاعدة التي أسس عليها تصوره الخلاق للنقد الأدبي.

ومن البداية نحب أن نشير إلى أن فلسفة الجمال عند «كروتشه» جزء أساسي أو مدخل ضروري إلى فلسفته الشاملة التي تنهض فوق دعائم فلسفة «هيجل Hegel» (١٧٧٠ - ١٨٣١) التي أعقبت النقد الكانتي (كانت ١٧٢٤-١٨٠٤) وصححته. لكنه يرفض في نفس الوقت أن تسمى فلسفته بالهيجلية أو حتى بالهيجلية الجديدة. بالرغم من أنه اعتبر أن الفكر هو الواقع الوحيد، وأن الطبيعة ليست إلا مظهراً للجدل الروحي أو الفكري نفسه. لكنه سرعان مايعترف بأن هيجل من حيث نزعته إلى المحايثة والعيان، وثورته على الفلسفة الطبيعة، يمكن أن يعد أبا لفلسفته، كما يمكن أن يعد «جيوڤاني باتيستا ڤيكو Giovanni Battista Vico» (١٦٦٨ - ١٧٤٤) ـ جداً لها.

ومن ثم، تمتلئ كتاباته بإحالات مستمرة إلى هيجل، إحالات تتفق معه أحياناً، وتختلف معه أحياناً أخرى. وبإشارات كثيرة إلى ڤيكو وخاصة في كتابيه الشهيرين (العلم الجديد)، و(مبادىء فلسفة التاريخ) وهما الكتابان اللذان يعود إليهما عدد من نقاد الأدب المحدثين، وفي مقدمتهم «إدوار سعيد» في عدد من دراساته واستقصاءاته النقدية المهمة. وبرغم اختلافاته الصغيرة مع هيجل فإن فلسفته هيجلية في حقيقتها، مثالية في جوهرها. لأنها ترى أن الفكر هو الحقيقة، وأنه ما من حقيقة غير الفكر أو خارجه. وليست المعرفة إذن بعلاقة بين فكرٍ وموضوع مستقل عنه، بل هي الفكر ذاته في إدراكه لذاته، وفي استقصائه لها.

ويرى «كروتشه» أن لنشاط الفكر صورتين: المعرفة والارادة، أو العلم والعمل، أو النظرية والتطبيق. وتنقسم كل صورة من هاتين الصورتين إلى قسمين من جديد. فالمعرفة نوعان: معرفة حدسية ومعرفة منطقية؛ معرفة أعطتها المخيلة أو معرفة أكسبها العقل؛ معرفة بالفردي أو معرفة بالكلي؛ معرفة بالأشياء الفردية أو بالعلاقات التى بينها. فهي آخر الأمر إما مبدعة صور، أو منتجة تصورات.[١] ونطاق المعرفة الأولى والتي تتعلق بالأفعال التخييلية الأولية برسم الشخصية الفردية أو الذاتية هو الفن، وعلمها هو «الاستاطيقا» أي علم الجمال. أما المعرفة الثانية وهي المعرفة العقلية أو المفهومية أو حتى العلمية والتي تتعلق بالعلاقات بين الحدوس الفردية والبنى التى تتشكل عبرها تلك العلاقات فنطاقها المنطق، وعلمها هو الفلسفة.

وكما تنقسم الصورة الأولى لنشاط الفكر المعرفة فى فلسفة كروتشه إلى نوعين، تنقسم كذلك الصورة الثانية له إلى قسمين. وهذه الصورة الثانية هي الصورة العملية للفكر، هي الإرادة أو العمل. وهي ثانية من حيث أنها تالية للأولى، فليس ثمة إرادة بدون معرفة. ويتسم انقسام الإرادة أو العمل إلى قسمين بطبيعة خاصة، تجعله على هيئة درجتين تتضمن ثانيتهما الأولى. فأما الدرجة العملية الأولى فهى النشاط النفعي العملي، أو الاقتصادي المحض. وأما الثانية فهي الإرادة في صورتها العقلية والكونية ويندرج تحتها النشاط الأخلاقي والحرية المطلقة. فالاقتصاد استاطيقا الحياة العملية، والأخلاق منطقها.[٢] وإذا كان الفرد محمول بطبيعته الخاصة على البحث عن منفعته الذاتية «الاقتصاد»، فإنه محمول بطبيعته كذلك إلى الخروج عن نطاق هذه الفردية الضيقة، والوصول إلى منفعة المنافع، أي إلى الاخلاق.

وبذلك يتساوق عالم الفكر عند «كروتشه»، وتكتمل حلقاته الأربع في نظريته. وهذه الحلقات أو المراحل الأربع أو التبديات الأربع للحقيقة مختلفة عن بعضها البعض، تأخذ مرة شكل الأنماط الكلاسيكية، كالمثل عند «أفلاطون» والأشكال الملموسة عند «أرسطو» وتتبدى أخرى من خلال بعض مقولات «كانت» (١٧٢٤-١٨٠٤)، ولكنها تناظر، في جميع الأحوال، الأنماط الأربعة التي لها الصحة المجردة والمطلقة عنده، وهي الجمال والحق والمنفعة والخير. ولهذه الأنماط الأربعة علومها الأربعة عنده وهي علم الجمال، والمنطق، والاقتصاد، والأخلاق. وتستنفد هذه الحلقات صور نشاط الفكر بأكملها، والتي تبدأ بالجمال وتنتهي بالأخلاق مروراً بالمنطق والاقتصاد، ولكن بعد أن تنحل هذه الصورة المحددة إلى كليات شاملة، فيصبح الحدس جمالاً، والمنطق حقاً، والاقتصاد منفعة، والأخلاق خيراً شاملاً. وهذه الحلقات الأربع تقود إحداها إلى الأخرى، وتندمج كل منها في السابقة عليها، وتتحقق في كل حلقة من هذه الحلقات الإربع الحقيقة العيانية كاملة.

فالحقيقة عنده لاتقبل التجزئة، ومن ثم فإنها قد تتبدى كلها جمالاً مرة، أو تتبدى كلها حقاً مرة أخرى، أو تتبدى كلها خيراً مرة ثالثة. وهذا هو مايقصده «كروتشه» بتبدي الحقيقة العيانية، وتحققها بصورة كاملة، في كل حلقة من هذه الحلقات الاربع. ولما كان الجمال هو علم المعرفة الحدسية، كان أول هذه الحلقات في فلسفة «كروتشه»، لأن الحدس هو فجر المعرفة البشرية. وهو الخطرة الأولى في كل تصور. ومن هنا يخصص «كروتشه» كتابين هامين من كتبه لدراسة هذة المعرفة الحدسية هما: (علم الجمال)[٣] (والمجمل في فلسفة الفن)[٤]، وهما الكتابان اللذان اعتمدت عليهما في هذا البحث.

ويستهل «كروتشه» كتابه الثاني بهذا السؤال: ماهو الفن؟ وما يلبث أن يقدم بسرعة إجابة جد بسيطة «الفن رؤيا أو حدس»[٥]. ولكنه يكاد يستنفذ صفحات الكتابين كلها لتحديد مايقصده بهذه الكلمة البسيطة الغامضة «الحدس». وفي البداية يؤكد «كروتشه» استقلال الحدس عن التصور واختلافه عنه. ومن ثم فإنه يميز بين الحدس والإدراك. فكل إدراك حدس ولكن ليس الحدس إدراك. فالحدس أوسع كثيراً من

الإدراك وأعمق منه، لأنه يمتاح حدود المدركات إلى آفاق الممكنات، حيث يمرح الخيال والتأمل. فالحدس عند «كروتشه»أشمل من رؤية «كانت Immanuel Kant» التى ترى فيه إحساساً كون وفقا لمقولتي الزمان والمكان، لأن من حدوسنا ماليس بذي مكان ولازمان. ولأن الحدس أيضاً ليس مجرد إحساس فالإحساس انفعال أما الحدس ففعالية.

هنا نطرق أبواب فكرة «كروتشه» العظيمة التي انحدرت منها أغلب تيارات النقد المعاصرة. تلك الفكرة التى لاتري أن الفن انفعال ولكنه فعالية، بمعنى أنه مخلوق مستقل له قدرته وفعاليته وتأثيره. فقبل «كروتشه»، كانت الفكرة المسيطرة فى هذا المجال، هي أن الفن تعبير عن الانفعال أو عن الرؤيا. ولكن «كروتشه» مالبث أن هدم هذه الفكرة الساذجة وقدم بدلاً منها فكرته القائلة بأن الفن نفسه رؤيا وفعالية حرة متحررة. وقد استتبعت هذه الفكرة الجوهرية تغيراً كاملاً في أسلوب النظر إلى الفن، تفهم الفن وفقاً لها على أنه مخلوق عضوي متكامل لايحتمل أي حذف أو إضافة. مخلوق مستقل لايجب أن نبحث خارجه من غايته، أو أن نمزق أشلاءه بغية فهمها. واستقلالية الفن هي وجه من وجوه فعاليته، أو شرط من شروط هذه الفعالية، لأنه لافعالية حقيقية لمن لا استقلال له. ولولا هذا الاستقلال لاستحال الحديث عن قيمة للفن فى ذاته، بل لاستحال تصور علم للجمال شرطه الأول استقلال الواقعة الجمالية. والفن عنده مستقل تجاه العلم كما أنه مستقل تجاه المنفعة والأخلاق، وهذا طبيعي لأن المعرفة التي ينهض عليها أولية وسابقة على صيغ المعارف الأخرى التي تتولد بها بقية مجالات النشاط الإنساني.

واستقلال الفن عند «كروتشه» هو المعنى الوحيد المشروع لاصطلاح الفن للفن. فالفن ـ كما يقول ڤيكو ـ مستقل تجاه العالم، كما هو مستقل تجاه الأخلاق والمنفعة. واستقلال الفن الذي ينادي به «كروتشه» مستنداً في ذلك على أسس من ڤيكو، شيء غير تأليه الفن الذي يقول به دعاة النظريات المثالية المشابهة. لأنه لايعقد فيه انفصاماً بين الفن والواقع بغية خلق تعارض بينهما. ولكنه يركز فيه على استقلال الفن كمخلوق عضوي يستعصي على التلخيص، وعلى الترجمة، وعلى التأويل النهائي الواحد. لأنه خلق ولأنه فعالية. ولأن الفعالية الخلاقة تتسم بالحركية وبالتحول المستمر داخل السياقات المتغايرة، مما يفتح المجال باستمرار أمام تأويلات جديدة، يتأكد بها استعصاء الفن على التأويل النهائي الواحد، وضرورة التعامل معه من داخله. ويطرح «كروتشه» في هذا المجال ما يدعوه بفكرة «تبدل الانطباع» الذي يتركه العمل الفني في المتلقي باستمرار، فكل قراءة للعمل الفني تولد انطباعاً مغايراً عن القراءات السابقة، وهذا التبدل هو الذي يفتح العمل على تأويلات جديدة ودلالات متغيرة. ناهيك عن تبدل سياقات التعامل مع الأثر الفني زمانياً وثقافياً وانفعالياً وموقفياً إلى آخر هذه التغيرات التي تلعب هي الأخرى دورا ملحوظاً في عملية التأويل.

ويقف «كروتشه» في هذا المجال ضد دعاة نظرية الفن للفن، التي لا يرى فيها سوى فكر سقيم خاطيء، ينغلق بالعمل الفني على ذاته، وينكر عليه فعاليته. بل يرفض طرح القضية أساسا على هذه الصوره المغلوطة. الفن للفن أم الفن للحياة؟ ويقف أيضاً ضد النظريات الهيدونية المختلفة التى ترى في الفن لذة أو منفعة، كما هو الحال عند سانتيانا. وضد نظرية اللعب التي ترى أن الفن مجرد لهو حر، عند «شيللر Schiller» (١٧٥٩-١٨٠٥) و«جروس Grosz». وضد النظريات الأخرى القائلة بأنًه مجرد تعبير عن تصور ما، لأن هذه النظريات تضع المعرفة المنطقية قبل المعرفة الحدسية. فالفن حدس خالص. لاينطلق من التصورات أو المفاهيم وإن كان قد ينطوي عليها، ولكنه يبدأ من الحدوس ذاتها باعتبارها شيئا على درجة من التركيب التي تنطوي على الإحساس والتداعي وتتجاوزهما معا، وتعي الفرق بين الانفعال والفعالية وبين الإحساس والحدس.

ولايفصل «كروتشه» بين الحدس والتعبير، ولكنه يوحد بينهما كلية «فكل حدس حق هو في الوقت ذاته تعبير. فإن لم يتجسد فى عبارة فليس حدساً، ولكنه إحساس وواقعة طبيعية فحسب. فما للفكر من حدس إلا وهو يعمل، وينشيء، ويعبر. ... فعلى قدر التعبير في النشاط الحدسي يتم الحدس ... وبصورة يستحيل عليك معها في هذه العملية الإدراكية أن تميز الحدس من التعبير إذ يتجليان معا، وفي لحظة واحدة، لأنهما واحد لا اثنان».(٦) ومن هنا نستطيع القول بأن المعرفة الحدسية عند «كروتشه» هي المعرفة التعبيرية، لأنه مهما كان الحدس مستقلاً تجاه الوظيفة العقلية، منفصلاً عن التمييزات اللاحقة أوالتجريبية، وعن الواقع وغير الواقع، وعن تكوين الزمان والمكان أو إدراكهما، فإن هذا الحدس يمتاز عما نشعر به ونلقاه من سيال الحس أو المادة النفسية بوصفه صورة. وهذه الصورة المحتازة هي التعبير.

فالحدس إذن هو التعبير دون سواه لا أكثر ولا أقل، بمعنى أن المعرفة الحدسية هي المعرفة التعبيرية.(٧) وهذا التعبير كما يؤكد «كروتشه» في كتابه الثاني يتصف دائما بالغنائية «فالحدس إذن لايكون إلا حدساً غنائيا ... وليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس، وإنما هي مرادف له. هى أحد المرادفات الكثيرة التى ذكرنا والتي تفيد معنى الحدس».(٨) فإذا كان الحدس هو فجر كل معرفة كان لابد أن يكون شعرياً. لأن الشعر هو لغة المهد لدى الجنس الإنساني».(٩)

وحتى يؤكد كروتشه أن التعبير والحدس شيء واحد وليس شيئين، فإنه يلجأ إلى مناقشة الآراء المختلفة حول هذا الموضوع. ومن أهمها الرأي الذي يرى أن الحدس الفني يمتاز عن الحدس عامة بشيء إضافي، والذي يؤكد كروتشه خطأه كذلك، حينما يثبت أنه ما من فروق في النوع، ولافرق فى الشدة، ولا يمكن علميا التفريق بينهما. وأنما هو - إن كان ثمة فرق - فرق في الشمول. ومن إضافات كروتشه اللامعة في هذا المجال هذا الربط الحتمي بين الحدس والتعبير، والذي قضى عبره على الأوهام المتداولة عن الفجوة بين حدوس الفنان وانجازاته، والتي تتردد لدى عدد كبير من الكتاب الذين يؤكدون أن حدوسهم وأفكارهم أفضل، أو أعمق، أو أشمل، مما كتبوه أو رسموه.

فلو كانوا يملكون حدوسا أو أفكارا عظيمة لاستطاعوا صياغتها في اللغة التى يعبرون بها، فإذا مابدا أن هذه الأفكار ساعة التعبير عنها تمّحي أو تنقلب فقيرة هزيلة، فذلك أنها لم تكن موجودة، أو كانت في الواقع فقيرة هزيلة. ولا يقل خلطاً عن الفصل بين الحدس والتعبير في رأيه إلا تصور أن لدى كل منا نفس الحدوس والأفكار، ولكن الفنان وحده هو الذي يستطيع التعبير عنها. لأن هذا الرأي ينهض على تصور أن بالإمكان الفصل بين، ما لاينفصل، بين الحدس والتعبير عنه، فليس ثمة حدوس لاتتجلى في تعابير. كما أن العالم الذي يتناوله حدسنا ضيق فقير، يقوم في تعابير صغيرة لا تكبر وتتضخم إلا بالتركيز الفكري النامي في لحظات خاصة. وهذا النشاط التأملي هو الذي يجتاز به الحدس منطقة الحدوس، ويقترب من مجال التجسيد أو الفن.

وتقوده مناقشة هذا الرأي إلى مناقشة الرأي الآخر الذي يرى في العبقرية الفنية شيئا مفارقا للواقع، مختلفا بصورة كيفية عن الإنسان العادي. فيؤكد أنه ليس ثمة فرق كيفي، وأن العبقرية ليست شيئا نزل من السماء، ولكنها الإنسانية ذاتها. فالفرق إذن كمي فحسب. ولذلك يرى أن هناك صورا أربع للعبقرية تناظر صور النشاط، فهناك عباقرة الفن، وعباقرة العلم، وعباقرة الإرادة الأخلاقية (الأبطال) وعباقرة النشاط النفعي المحض الذي لايلوي على غاية عقلية (الأشرار). صحيح أننا ننظر باشمئزاز إلى عباقرة المنفعة المحضة، ولكن وجودهم يؤكد أن العبقرية مفهوم كمي وتجاربي. وأن قصر تصورنا الشائع للعبقرية على عباقرة النشاطين المعرفيين الكبيرين، وعلى عباقرة الفن خاصة ليس ناجما عن غياب العبقرية عن المجالات الأخرى بقدر ما هو وليد أولية المعرفة الحدسية والنشاط الجمالي واستقلالهما عن بقية النشاطات الأخرى.

فلا يوجد التصور من دون التعبير، ولا النافع من دونهما، ولا الأخلاقي من دون الثلاثة. والواقعة الفنية وحدها يمكن وصفها بالاستقلال بينما تخضع لها الثلاث الأخرى بدرجات متفاوتة: المنطقية أقلها خضوعا، والأخلاقية أكثرها خضوعا.

ثم ينتقل إلى مناقشة تلك القضية القديمة حول علاقة المضمون بالصورة. وهل الواقعة الجمالية مضمون فحسب؟ أم صورة فحسب؟ أم كلاهما معاً فيرفض اعتبار الواقعة الجمالية قائمة فى المضمون وحده (أى الانطباعات المحضة)، كما يرفض القول بأنها تجمع بين المضمون والصورة (أي بين الانطباعات والتعبير عنها)، «ففي الواقعة الفنية ليس النشاط التعبيري شيئا يضاف إلى الانطباعات، ولكنه أداة تحقيقها. ومن هنا كانت الواقعة الفنية صورة، صورة فحسب، ولسنا نعي بهذا القول أن المضمون نفل زائد، ولكنه على العكس نقطة البدء الضرورية في واقعة التعبير».[١٠] ولما كان العمل الفني صورة فحسب، كان من العبث أن نتحدث عن تقنية جديدة لهذه المسرحية، أو لتلك الرواية، أو نقول أن مصوراً قد اخترع تقنية جديدة لتوزيع الأضواء. فالكلمة هنا في غير مدخلها. فما التقنية الجديدة إلا تلك الرواية الجديدة نفسها، وتلك اللوحة الجديدة لا غير، وتوزيع الأضواء مرتبط بتصوير اللوحة ذاته. كما أن أي تقنية مسرحية كانت يأتي بها أي كاتب مسرحي ما هي إلا نفس مفهوم العمل المسرحي لديه. لكننا برغم هذا التحديد القاطع نستطيع أن نوافق على: «أن الفن مضمون أو صورة شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون. أي أن الشعور هو الشعور المصور وأن الصورة هي الصورة المشعور بها».[١١]

لكل ذلك يؤكد كروتشه امتناع الأثر الفني على التجزئة. فكل عبارة هي عبارة وحيدة والنشاط التعبيري هو مزج الانطباعات في كلّ عضويّ. وكما أن الاثر الفني كلّ عضوي يستعصي على التجزئة، فإنه ككل مخلوق عضوي يستعصي على القواعد الثابتة، أو التقسيمات الجامدة. ومن هنا كان «كل أثر فني حق تجاوز لقوانين جنس ما، سفّه آراء النقاد، واضطرهم إلى توسيع ميدان هذا الجنس، إلى أن يضيق مرة أخرى بولادة آثار فنية جديدة تستتبع فضيحة جديدة، وتسفيها جديداً، وتوسيعات جديدة».[١٢]

وإذا ما أضفنا إلى هذه الفكرة الهامة حديث كروتشه عن تقنية التجسيد التي تتطلب مجموعة من المعارف المختلفة، والتي يفصل الحديث عنها في فصل خاص بعنوان «التقنية الفنية في عملية التجسيد» سنجد أنفسنا وجها لوجه أمام الفكرة التي صاغها إليوت ـ توماس ستون إليوت ـ في العقد الثاني من هذا القرن في دراسته الشهيرة «التقاليد والموهبة الفردية» عام ١٩١٤. تلك الفكرة التي أحدثت انقلابا واضحا فى موازين النقد الأدبي الحديث يدين ت. س. إليوت بمنطلقاتها الأساسية في الحقيقة إلى كروتشه. فكروتشه هو الذي أكد أن كل عمل فني حقيقي ينطوي على كل التقاليد الفنية السابقة، ويتجاوزها في آن واحد. وهو الذي أكد كذلك عضوية العمل الفني، واستعصائه على التقاليد، أو المقاييس الجامدة.

فالأثر الفني عند كروتشه مخلوق عضوي يستعصي على التجزئة، وعلي التأويل النهائي المطلق، وعلي القواعد الثابتة، بنفس الدرجة التي يستعصي بها على الترجمة. فالقول بإمكان الترجمة الكاملة أو الحقيقية للأثر الفني يعني بداءة القول بانفصال الحدس عن التعبير، أو بوجود حدس محدد ـ وهذا خطأ اصطلاحي نقبله تحقيقا للتبسيط ـ يمكن أن يتجسد في تعبيرات متعددة. ولما كان هذا غير حقيقي، كانت الترجمة مستحيلة بوجه من الوجوه. فكل ترجمة إما أن تنقص عن الأصل أو تفسره. إما أن تكون قبيحة أمينة، أو جميلة كاذبة. ومن ثم فليست التراجم سواء منها التي تنقل النص الحرفي، أو توضع قبالة المتن وتقوم بتأويل جمله، إلا مجرد شروح للأصل. لأنه ليس هناك من درجات للعبارة. ففي الواقعة الجمالية ليس هناك سوى ألفاظ حقيقية. والحدس الواحد لايعبر عنه إلا بصورة واحدة، لأنه حدس لا تصور. غير أن هذه

الحقيقة لاتنفي بالضرورة حقيقة تشابه العبارات والآثار الفنية ـ تشابه لاتطابق ـ ومن هذا التشابه بالذات يقوم الإمكان الفني للترجمة. لامن حيث هي نسخة جديدة للعبارة الأصلية الأولى، فكل محاولة مخفقة حتما. ولكن بوصفها إنتاجا لعبارة تشبهها وتقترب منها جهد الطاقة. فالترجمة التي ندعوها موفقة هى تقريب فحسب، ولكن له حتميته الأصلية كنتاج فنى مستقل.

بعد أن تعرفنا على مفهوم كروتشه للفن من حيث هو حدس متجسد في تعبير، وملتصق كلية به بحيث لا ينفصلان، سواء أتم هذا التعبير بالألفاظ، أم بالألوان، أم بالأحداث، أم بالحجوم، علينا أن نتعرف على مفهوم الجمال عنده. ومن الوهلة الأولى سنجد ثمة ارتباطا وثيقا بين المفهومين. فهو يعرف: «الجمال بأنه العبارة الموفقة أو ـ على الأصح ـ بأنه العبارة فحسب. لأن العبارة إن لم تكن موفقة فليست بعبارة. وبالتالي فإن القبح هو العبارة المخفقة. وفي وسعنا هنا أن نقول: أن الجمال يقدم لنا وحدة فى الجمال، بينما يقدم القبح كثرة». (١٣) ونلمس هنا مبدأين أساسيين بالنسبة للجمالية عند كروتشه، يتعلق أولهما بوظيفية الجمال وثانيهما بمنطقه. فالجمال ليس منفصلا عنده عن اكتمال الوظيفة، أي أن العبارة الجميلة هي التي تبلغ غايتها وتحقق قصدها. بهذه الوظيفية تصبح الجمالية عضوية كذلك، لأن العبارة الموفقة هي عنده العبارة فحسب، أما العبارة المخفقة فليست بعبارة.

ومن هنا ندلف إلى منطق الجمال عنده وهو الحتمية. لأن كروتشه يقول بنوع من الحتمية الصارمة في الفن، لا ينفصل فيها التعبير عن المعنى، ولا يمكن أن يكون للمعنى الواحد إلا تعبير مركّز واحد. ومن هنا يصبح علم الجمال لديه هو علم التعبير. التعبير بمعناه الشامل الذي يضم كلام الشاعر، ولوحات الرسام، وأنغام الموسيقي، وهو بهذه الطريقة صنو النقد ورديفه لأن النقد هو الآخر علم التعبير الذي يقوم بتمحيص الصيغ والأشكال التي تبلور فيها، والتعرف على منطقها. ويعود كروتشه ليؤكد في مكان آخر بأنه: «ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين، فما هما إلا مفهوم واحد، يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء». (١٤) وإذا كنا لا نملك أن نريد أو لا نريد حدس الجمال في نفوسنا، فإننا نملك أن نريد أو لا نريد تجسيده. وأن نطلع الآخرين أو لا نطلعهم على هذا التجسيد.

فإنتاج الجمال عند كروتشه يتطلب إرادة واعية لاتسمح لبعض الحدوس والصور أن تضيع ومثل هذه الإرادة يجب أن تكون قادرة على العمل بسرعة كبرى، وكما لو كان عملها غريزيا. كما أنها كثير ما تتطلب جهدا طويلا من إمعان النظر. وهذا التصور ينأى بالفن عن كل التصورات الرومانسية المبهمة عنه، ويدلف به إلى مجال العمل والإرادة والمعرفة. وهذا النشاط الإرادي الخاص بعملية التجسيد الفني، ليس إلا حصيلة المعارف الموظفة في خدمة النشاط العملي الموجه نحو إنتاج حوافز استعادة جمالية ما، وهو شيء مختلف عن الحدس ذاته. إنه، بالمصطلح الشائع، الدراسات والمعارف التي يحتاجها فنان ما ليتمكن من التعرف على التقاليد الفنية لفن معين وعلى استيعابها.

وهذا التمييز الواضح الصارم بين النشاط الجمالي الخالص (الحدس)، ونشاط التجسيد العملي (التقنية)، هو الذي يمكننا من أن نحل المشكلات المعقدة المبهمة حول علاقات الفن والمنفعة والفن والأخلاق. «فالفن من حيث هو فن مستقل عن المنفعة، وعن الأخلاق، وكذلك عن كل قيمة عملية. ولولا استقلال الفن هذا لاستحال الحديث عن قيمة الفن ذاته، بل لاستحال تصور علم للجمال شرطه الأول استقلال الواقعة الجمالية. لكننا وقد أكدنا هذا الاستقلال الذي يمتلكه خيال الفنان، أو حدسه، أو تعبيره الداخلي نخطئ إذا ماجعلناه ببساطة يشمل النشاط العملي القائم في التجسيد والعرض. هذا النشاط الذي يمكن أن يتبع الحادث الجمالي أولا يتبعه». (١٥)

هنا يمس كروتشه فكرة اجتماعية الفن مساً خفيفا واهنا. فعندما تتحرر الواقعة الجمالية من استقلالها الكامل، وتطرق أبواب النشاط العملي، حيث تتجسد فى تقنية وعرض. تدلف إلى ساحة الحياة بحلقاتها الأربعة. أو بالمصطلح الحديث تتجرد من عزلتها لتكتسب ملمحاً اجتماعيا لايريد كروتشه أن يفصح عنه. فالنشاط الجمالي عنده يمكن دائما أن يتفق مع النشاط العملي لأن التعبير هو الحقيقة، وهذا التوافق بينهما هو الذي يقترب به من اجتماعية الفن. كما أن اهتمامه بإرادية التعبير الجمالي يضيف عنصرا مهما إلى هذا البعد الجوهري. فنحن لا نملك أن نريد أو لانريد حدس الجمال في نفوسنا، ولكننا نملك أن نريد أو لا نريد تجسيده، وأن نطلع الآخرين أو لانطلعهم على هذا التجسيد.

وهذه الإرادة ليست اعتباطية أو ميتافيزيقية، ولكنها إرادة اجتماعية فى المحل الأول. وقد خاضت المدرسة الواقعية في علم الجمال تجارب عديدة ـ وخاصة في دراسة نيدوشيفين عن «علاقة الفن بالواقع» وفي دراسة عن «الجمال علاقة» ـ لتكسب هذه الفكرة طابعها الاجتماعي دون أن تجهز على الفكريات الأساسية السابقة التي أضافها كروتشه إلى علم الجمال، وخاصة فكرياته حول أن الفن فعالية لا انفعال، وعن عضوية العمل الفني وكماله، واستعصائه على القوالب، وعلي التجزئة.

وينتقل كروتشه، بعد ذلك البحث الطويل في تفاصيل العملية الجمالية منذ كانت حدساً مبهما حتى تجسدت في تعبير خارجي محسوس، إلى مناقشة عملية التذوق والتلقي. ويقول: «إنه إذا ما اكتملت العملية الجمالية والتجسيدية وأنتجت العبارة الجمالية، وثبتتها في مادة فيزيقية معينة، لفظا كانت أو لونا أو نغما، فما يعني حينئذ أن نحكم على هذه العبارة؟ ويجيب نقاد الفن فيما يشبه الصوت الواحد. يعني أن نستعيدها في نفوسنا. ويقودنا هذا الجواب إلى الاعتراف بأن ملكة الحكم التى تنقذ الجمال وتعترف به هي نفسها الملكة التي تنتج هذا الجمال. والفرق الوحيد هو اختلاف الأحوال، في كونها إنتاجا مرة، واستعادة أو تكراراً مرة أخرى. وملكة الحكم تدعى الذوق، أما ملكة الإنتاج فتدعى العبقرية. لهذا كان الذوق والعبقرية واحداً في جوهرهما».(١٦) والواقع أن توحيد كروتشه بين الذوق والعبقرية ينطوي على وضع للنقد على قدم المساواة مع الفن، واعتراف بأن الإبداع هو القاسم المشترك بين الذوق والعبقرية، بين النقد والفن.

ولذلك كان من الضروري على الناقد عند كروتشه أن يملك روح الفنان، لأنه يقوم في الواقع بإعادة خلق العمل الفني من جديد. بما يشبه الحدس الأول الذي عاشه الفنان من جديد، ولكن بصورة أكثر وعيا، وأقل تلقائية. ذلك لأن الناقد– ليس كما زعم البعض، استناداً على فهم خاطيء لتعريف النقد، بأنه إعادة خلق جديدة للعمل الفني– فنانا يضاف إلى فنان، بل هو فيلسوف يضاف إلى فنان. ولايتحقق عمله إلا إذا تلقي الصورة التي حفظها وتجاوزها، وكل هذا من اختصاص الفكر، الذي يسيطر كما رأينا على الخيال، ويسكب عليه نورا جديدا، فيجعل من الحدس إدراكا. ويزود الواقع بصفات، ويميز بذلك بين الواقع واللاواقع ـ والواقع واللاواقع هما ما يسميان في ميدان الفن بالجمال والقبح، وفي ميدان المنطق، بالحقيقة والخطأ، وفي ميدان الاقتصاد، بالمنفعة والخسارة، وفي ميدان الأخلاق بالخير والشر ـ وفي هذا الادراك، أي هذا التمييز الذي هو دائما وفي كل شيء نقداً أو حكما، إنما ينشأ النقد الفني الذي نعالجه بالذات من السؤال التالي. هل الشيء الذي يطرح أمامنا كمسألة هو حدس، أي واقع كما هو، وإلى أي حد هو كذلك؟ وهل هو غير ذلك، وإلى أي حد هو غير ذلك، أي لا واقعي».(١٧)

والنقد الوحيد الذي يستطع أن يحقق هذا الإدراك، وهذا التمييز بين الواقعي واللاواقعي «النقد الفني الصحيح الذي لايحتقر الفلسفة، كما يفعل النقد الفني الزائف، بل يعمل على أنه فلسفة وفهم للفن. وهو كذلك النقد التاريخي الصحيح الذي لا يقتصر على ظاهرة الفن، كما يفعل النقد التاريخي الزائف، بل يستخدم المسلمات التاريخية في سبيل إعادة التكوين بالخيال ـ وهو إلى الآن ليس بالتاريخ ـ حتى إذا حصل على

الاستعادة الخيالية أصبح تاريخا، فحدد الواقعة التى أعاد تكوينها بالخيال، أي ميز الخصائص الواقعة بواسطة المفهوم. وقال ما هي الواقعة التي حصلت بالذات». [١٨]

ويقدم كروتشه في هذا السياق فهمه المتميز لفكرة التواتر التي هي مصدر مفهوم التقاليد عن إليوت لأنها هي التي تساهم في تقطير مفردات التجربة الفنية تاريخيا، والاستفادة منها في تلقي مفردات الفن وتأويلها على السواء. وبذلك فإن نقد الفن حينما يكون «فنيا حقا، أو تاريخيا حقا يتسع في الوقت نفسه ويصبح نقدا للحياة. لأنه لايستطيع أن يحكم على الآثار الفنية، أي أن يحدد لها خصائصها، بدون أن يحكم في الوقت نفسه على آثار الحياة بكاملها، ويحدد لكل منها خاصة ما». [١٩] وبذلك يتجاوز كروتشه مقولات الفن للحياة ليصبح الفن لديه صنوا للحياة، أو الفن حياة لها استقلاليتها عن الحياة الواقعية خارجها، ولكن لها قدرتها على التفاعل معها والفعالية فيها في آن.

بعد هذا التحديد العظيم لطبيعة الفن والنقد يطرح كروتشه ـ في نهاية دراسته ـ فكرتين هامتين. أولاهما هي استحالة وجود خط تقدم واحد في الفن ـ لأن محك التقدم يتخذ في التاريخ الفني والأدبي شكلا خاصا، يختلف عن الشكل الذي يتخذه ـ أو يفترض أن يتخذه ـ في تاريخ العلم. فغاية مايستطاع قوله مع شيء من التعميم والتجريد أن تاريخ المنتجات الجمالية يبدو على شكل دورات تقدمية، ولكن لكل من هذه الدورات مشكلتها الخاصة. وكل منها تقدمية بالنسبة إلى هذه المشكلة فحسب، أو هذا الموضوع بالذات.

لكن عندما لايكون الموضوع واحدا، لاتكون هناك حلقة تقدمية على الإطلاق. فلا شكسبير أكثر تقدما من دانتي، ولا جوته أكثر تقدما من شكسبير، وإنما يمكن القول بأن دانتي متقدم على كتاب الأحلام في العصور الوسطى، وشكسبير على كتاب المسرح في عصر اليزابيث، وجوته في (فرتر) و(فاوست الأول) عليه فى عهد (العاطفة والغزو). على أن هذا الأسلوب في تمثيل تاريخ الشعر والفن يضم كما أسلفنا بعضا من التجريد العملي. فليس له من قيمة فلسفية محضة. ففن الشعوب البدائية من حيث هو فن، ليس أدنى شأنا من فن الشعوب المتحضرة، حين يكون حقا مطابقا لانطباعات الرجل البدائي، وليس هذا فحسب، بل إن كل فرد، بل كل لحظة من حياته الفكرية لها عالمها الفني الخاص. وفي معيار القيمة الفنية، لايمكن لأيّ من هذه العوالم أن يقارن بالآخر». [٢٠]

ولذلك يمكننا في نهاية هذه النقطة أن نقول بأنه ليس للإنسانية إذن من تقدم جمالي، فالفن شيء غير العلم، لا تنسخ فيه الآثار اللاحقة السابقة، وربما لاتتجاوزها. ومن هنا فإن اصطلاح التقدم يراد به أحيانا، لا المعني الحقيقي الذي تشير إليه هاتان الكلمتان مجتمعتين، بل تكديس معارفنا التاريخية المتزايدة أبداً، والذي يجعلنا نتعاطف مع المنتجات الفنية لدي كل الشعوب وفي كل الأزمنة. أما الفكرة الثانية فهي أن علم الجمال باعتباره علم التعبير متطابق تمام التطابق مع علم اللغات العام، بالصورة التي يصبحان معها في فلسفة كروتشه، ووفقا لفكرة الحلقات عنده، علما واحداً لا علمين.

وعلم اللغات العام الذي يقصده كروتشه هنا ليس هو علم الألسنة Philology وانما هي علم اللغات الفلسفي Linguistics الذي يدرس المشكلات الجمالية من حيث سياق التعبير وتراكيبه. فلو كان هذا العلم شيئا آخر غير علم الجمال لكان موضوعه شيئا آخر غير التعبير، الذي هو الواقعة الجمالية ذاتها. ويحاول في فصل طويل أن يؤكد هذه الفكرة الهامة عندما يبرهن على أن المشكلات التي يحاول علم اللغات حلها، والأخطاء التي طالما تخبط هذا العلم فيها، هي بعينها المشكلات التي تعني علم الجمال، والأخطاء التي تعثر فيها. لذلك فمن الممكن دائما ـ وإن لم يكن دائما بالسهل ـ أن ترد المسائل الفلسفية في علم

اللغات إلى صيغتها الجمالية، ولئن بدا علم اللغات وعلم الجمال علمين مختلفين، فذلك لأن في الأول نحوا أو فلسفة يخالطها النحو، أي مخططات اعتباطية تعضد الذاكرة، لاعلما عقليا وفلسفة حقة للكلام. وأن النحو أو هذا المزيج النحوي يوهم الأذهان أن واقع الكلام قائم في الكلمات المنفصلة القابلة للمزج، لا في الكلام الحي التعبيري الممتنع عقليا على التجزئة. لكل هذا فلابد لعلم اللغات من حيث هو فلسفة أن يذوب لدى مرحلة من مراحل تطوره في علم الجمال. وآن له ليذوب حقا فيه، ولايترك أي رواسب من بعده.(٢١)

هذه هي الملامح العامة لفلسفة الجمال عند كروتشه أو لعلم المعرفة الحدسية عنده. وقد أوجزناها هنا في هذه العجالة، بينما أفرد الكاتب لها كتابين كبيرين. رأينا فيهما أن كروتشه ـ كغيره من الفلاسفة الكبار ـ يثبت أفكاره بمناقشة الأفكار المخالفة لها ودحضها. ولهذا ففي كتابيه دراسة نقدية موسعة لكل الأفكار الخاطئة عن الفن والنقد، دراسة تعتمد على النفي كمنهج جدلي في إثبات مايريد كروتشه أن يقدمه. وقد حاولنا أن نعرض هنا ـ جهد طاقتنا ـ ملامح هذا الذي يريد أن يقوله، دون أن نتطرق كثيرا إلى تفاصيل الأفكار التي ينفيها أو الآراء التي يدحضها. ومن هنا فإن هذا التلخيص لايمكن بأي حال من الأحوال أن يغني عن قراءة هذين السفرين الهامين، ولا أن يحيط بكل تفاصيل هذه الفلسفة، فإن استطاع أن يشير إلى ملامحها العامة، وأن يستثير القارئ للتعرف على تفاصيلها، فإنه يكون بذلك قد حقق كل مايصبو إليه.



الهوامش

(١) بنديتو كروتشه (علم الجمال) ترجمة نزيه الحكم، دمشق، مطبوعات المجلس الأعلي لرعاية الفنون والآداب، ١٩٦٣، ص ٥.

(٢) علم الجمال، ص ٧٢.

(٣) علم الجمال، ظهر لأول مرة عام ١٩٠٢ وكان له عنوان فرعي آخر هو (دراسة في علم اللغات العام)، وقد اعتمدت هنا على ترجمة نزيه الحكيم له.

(٤) بنديتو كروتشه (المجمل في فلسفة الفن)، كتب أولا على شكل سلسلة محاضرات عام ١٩١٢ بناء على طلب جامعة Riceinstitute وترجمه إلى العربية الدكتور سامي الدوربي عام ١٩٤٧، وقد اعتمدت على طبعته الثانية إلى ظهرت عن دار (الأوابد) بدمشق، ١٩٦٤.

(٥) المجمل في فلسفة الفن، ص ٢٨.

(٦) علم الجمال، ص ١٤.

(٧) علم الجمال، ص ١٨.

(٨) المجمل في فلسفة الفن، ص ٢٧.

(٩) علم الجمال، ص ٣٦.

(١٠) علم الجمال، ص ٢٤.

(١١) المجمل في فلسفة الفن، ص ٧٥.

(١٢) علم الجمال، ص ٥٠.

(١٣) علم الجمال، ص ١٠٣.

(١٤) المجمل في فلسفة الفن، ص ٧٥.

(١٥) علم الجمال، ص ١٥١.

(١٦) علم الجمال ، ص ١٥٥.

(١٧) المجمل في فلسمة الفن، ص ١٣٠.

(١٨) المجمل في فلسفة الفن، ص ١٣٨.

(١٩) المجمل في فلسفة الفن، ص ١٤١.

(٢٠) علم الجمال، ص ١٧٦.

(٢١) علم الجمال، ص ١٩٤.



مدخل إلى علم اجتماع الأدب

دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم فكرة المحاكاة الأفلاطونية، وفكرة الواقعي والمحتمل الأرسطية. ولكنها دخلت في القرن العشرين آفاقا جديدة، جعلتها مدار بحث بين العديد من المهتمين بالأدب ودارسيه، من الذين لم يرضهم ماقيل في هذا المضمار منذ أفلاطون وحتى أساطين النقد الاجتماعي، والذين لم تقنعهم تلك التبسيطات التي سادت هذا الميدان حتى وقت ليس ببعيد. كما جلبت إلى هذا المجال في نفس الوقت كوكبة من علماء الاجتماع والمتخصصين في مجال الدراسات الاجتماعية النوعية، بصورة بدا معها أن هناك نقطة التقاء هامة بين الناقد الخلاق، بمنهجه وبصيرته وحساسيته الأدبية، ودارس التاريخ الأدبي بمعرفته الوصفية وأساليبه التصنيفية، وعالم الاجتماع بعلميته المعيارية ودراساته الميدانية. وهي نقطة التقاء تنطوي على محاولة جادة للوصول إلى فهم أعمق وأخصب للظاهرة الأدبية المعقدة، بكل أبعادها الذاتية والمجتمعية، وبتفاعلها الخلاق مع المجتمع الذي تنتمي إليه في شتي تجلياته ونشاطاته ومؤسساته.

وأخذت دراسة شتي مناحي هذه العلاقة الخصبة المتشابكة بين الأدب والواقع الاجتماعي ـ الذي يصدر عنه، ويتوجه إليه، ويتفاعل معه، ويمارس دوره فيه ـ تطرح الكثير من القضايا الفكرية والجمالية. ويتفاوت حظ هذا الطرح من المعيارية والوصفية تفاوتا كبيراً، ولكنه يفتح في جميع درجاته آفاقا خصبة من الاستقراء، يستفيد منها النقد الأدبي المنهجي فائدة جمة، سواء أوافق على هذا الطرح، أم اختلف معه. لأن أي تعمق لأبعاد هذه العلاقة، ينطوي على إضاءة– لاشك فيها– لطبيعة العمل الفني التركيبية، وللعناصر المختلفة الداخلة في العملية الإبداعية، التي تتشابك فيها العوامل الفردية الذاتية، بالعناصر الاجتماعية الموضوعية بدرجات متباينة من الوضوح والإبهام، وعلي مستويات متعددة من الوعي واللاشعور الفردي والجمعي على السواء. كما أن التعرف على طبيعة العملية الجدلية الخصبة بين الواقعة الأدبية والواقع الاجتماعي لايضيء معرفتنا بكل من التجربة الإبداعية والأنساق الاجتماعية فحسب، وإنما يفتح لنا الباب لاستقصاء العلاقة بين الأيديولوجيا واليوتوبيا، ولدراسة العرضي والجوهري في التجربة الإنسانية، وللتعرف على العوامل الفاعلة والمؤثرة في تطوير الأدب وتغير مدارسه وأجناسه وأشكاله التعبيرية، ناهيك عن إضاءة مستويات المعني المختلفة في العمل وبنايته وأنساقه الشكلية، وعن استقراء الدور الحيوي الذي تلعبه استجابات الجمهور والنقاد والناشرين في التأثير على هذا كله.

ومن هنا فإن هذه الدراسة المستوعبة لشتي مناحي العلاقة المتشابكة بين الأدب والمجتمع، وإن

استفاد منها عالم الاجتماع في تطوير النظرية الاجتماعية، أو في اكتشاف بعض ملامح المؤسسة الاجتماعية وخصائصها، فإن فائدتها للناقد ودراسي الأجناس الأدبية أهم من ذلك كثيرا. ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يسهم النقد الأدبي بنصيب وافر فى تطوير هذه الدراسة، وخاصة جانبها المتعلق بطبيعة الظاهرة الإبداعية، وبتحليل مكوناتها البنائية والمضمونية. وقد تضافر هذا الإسهام مع مآثر الكثير من المجالات المعرفية الأخرى فى بلورة ملامح منهج شامل لدراسة أبعاد التجربة الأدبية وقضاياها، باعتبارها بؤرة المؤسسة الثقافية ومحورها، فيما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب. وقبل أن نتعرف على بعض قضايا هذا العلم الجديد، أو نحاول تحديد طبيعته ومجالات البحث فيه، علينا أن نقدم أولاً الخلفية التاريخية أو الأرض التراثية التى انطلق منها هذا المنهج النقدي الجديد.

(١) الخلفية التاريخية: الميراث الاجتماعي:

إذا كانت العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة، قدم وعي الإنسان بأنه يبدع فنا، وقدم محاولته للتساؤل عن ماهية الفن والإبداع، فإن أقدم تناول مباشر حاول رسم بناء نظري وفلسفي لهذه العلاقة يعود إلى المفكر الأيطالي جيوڤاني باتيستا ڤيكو (١٦٦٨ ـ ١٧٤٤) في كتابه المشهور (مبادئ العلم الجديد) الذي صدر عام ١٧٢٥، وتضمن نظريته الفلسفية والحضارية المعروفة بنظرية الدورة التاريخية. وهي النظرية التي بلور فيها، فضلاً عن فكرة أن لكل حضارة دورة حياة كاملة، مفهوم نسبية وتطورية الإنجازات الإنسانية في مجالات الفن والعلم والفكر. وهو مفهوم ينبع من فهمه الواضح لدور الإنسان في خلق عالمه الاجتماعي، وعلاقاته ومؤسساته، وبالتالي فنونه الإبداعية، ومن ضرورة تحليل هذا كله بمصطلح علمي مادي، وليس بمصطلح لاهوتي أو كنسيّ. وقدم ڤيكو على هذه الأرضية العلمية أول محاولة منظمة للربط بين أشكال التعبير الأدبي، وطبيعة الواقع الاجتماعي. وهو ربط يتجاوز بكثير كل الأفكار التي سادت القرن السابع عشر عن أثر البيئة والمناخ على «الشخصية القومية» وعلى «الطبيعة القومية» التي تؤثر بالتالي في المؤسسات السياسية والاجتماعية.[١] فقد ربط ڤيكو في مجال الأدب بين الملاحم البطولية ـ كملحمتي هوميروس ـ والمجتمعات العشائرية التي يقوم فيها المحاربون الأبطال بالأدوار القيادية في حياة مجتمعاتهم، وتسود فيها قيم الشرف وذيوع الصيت، وينهض فيها النظام الاقتصادي على الاكتفاء الذاتي في الزراعة، والتدفق المستمر للتجارة الخارجية، التي ترافقها الحملات الحربية والغزوات.

وفكرة ڤيكو هذه على قدر كبير من الاتساق والتماسك، بالنسبة للأفكار التي سادت في بدايات القرن الثامن عشر. إذ تنطبق على عدد آخر من المجتمعات حيث تسود «لدى المجتمع الفلاحي، والمجتمعات الصغيرة العدد، الحكاية التعليمية التقليدية التي تستقي منها العظات والعبر. كما نجد في مثل هذه المجتمعات كميات هائلة من النصائح العملية الشفاهية، التي تأخذ شكل الأمثال والحكم. بينما نجد أن الدراما قد نشأت مع ظهور المدينة/الدولة حيث يمكن أن يتجمع جمهور من المشاهدين، لذلك كانت في كل المدن الاغريقية مسارح. كما تواقت ظهور البيكاريسك، أو روايات الشطار والعيارين، مع تفتت العلاقات الاجتماعية في نهاية العصور الوسطي. بينما ولدت الرواية مع ظهور المطبعة، والورق الزهيد الثمن، وانتشار التعليم، وغير ذلك من الظواهر المشابهة والمصاحبة لنشأة الرأسمالية البرجوازية وتأسيسها».[٢] ومن هنا يمكن القول: إن فكرة التناظر بين الأشكال الفنية، والأجناس الأدبية، وأنماط العلاقات الاجتماعية السائدة في مجتمع ما، أو في فترة تاريخية ما ـ وهي إحدي الأفكار الرئيسية التي بلورها علم اجتماع الأدب ـ تعود إلى هذه الفكرة الهامة التي اكتشفها ڤيكو في الربط بين أجناس التعبير الأدبي، والواقع

الاجتماعي الذي صدرت عنه.

لكن الغريب أن مفهوم ڤيكو الرائد ذاك ـ والذي يعد بحق الجنين الأول لمفهوم التناظر بين عالم العمل الأدبي وأنساق الواقع الاجتماعي، وهو مفهوم سيحظي فيما بعد باهتمام متزايد من دارسى علم اجتماع الأدب ـ لم يجد حظاً من الاهتمام والتطور في عصر ڤيكو، أو في المرحلة التاريخية التالية له. حتى الناقد الايطالى الكبير ـ وتلميذ ڤيكو المخلص ـ فرانسيسكو دي سانكتس (١٨١٧ ـ ١٨٨٣) لم يلتفت إلى فكرة ڤيكو تلك، وهو يطور نظريته النقدية القائمة على الترابط بين أشكال التعبير والمحتوي الفكري، والتي الهمت الناقد وعالم الجمال الايطالي الشهير بنديتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) من بعده، وأثرت عليه تأثيراً كبيراً . ومن هنا ضاعت فكرة ڤيكو الهامة تلك، أو انطمرت تحت ركام من الأفكار الثانوية الأقل أهمية ولمعانا فى هذا المجال. ضاعت كما ضاعت من قبلها فكرة هامة أخرى فى هذا المجال في تراثنا النقدي والاجتماعى العربي تعد الأصل أو الجنين الحقيقي لفكرة ڤيكو تلك، لو أمكن البرهنة على أن ڤيكو قد اطلع على كتاب ابن خلدون العظيم (١٣٣٢-١٤٠٦)، أو على أصداء له، وتأثرات به.

ومع أن فكرة ابن خلدون أقل طموحاً واكتمالا في هذا المجال من فكرة ڤيكو، إلا أنها أسبق منها بأكثر من ثلاثة قرون. صحيح أن ابن خلدون العظيم لم يربط في فكرته تلك بين أشكال الكتابة، وأشكال الواقع الاجتماعي، ولكنه اكتشف نظرية التطور الحضاري الذي قامت عليه فكرة ڤيكو. كما ربط بين دور الأدب ومكانته، ومراحل تطور الدولة. إذ يقول في الفصل المعنون «في التفاوت بين مراتب السيف والقلم في الدول» بكل دلالات ومعاني مثل هذا العنوان في اللغة العربية:

«أعلم أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة، يستعين بها على أمره. إلا أن الحاجة في أول الدولة إلى السيف ـ مادام أهلها في تمهيد أمرهم ـ أشد من الحاجة إلى القلم، لأن القلم في هذه الحالة خادم فقط، منفذ للحكم السلطاني، والسيف شريك في المعونة. وكذلك في آخر الدولة، حيث تضعف عصبيتها كما ذكرناه، ويقل أهلها بما ينالهم من الهرم الذي قدمناه. ... ويكون أرباب السيف حينئذ أوسع جاهاً، وأكثر نعمة، وأسنى إقطاعاً. وأما في وسط الدولة، فيستغني صاحبها بعض الشيء عن السيف، لأنه قد تمهد أمره، ولم يبق همّه إلا في تحصيل ثمرات الملك، من الجباية والضبط، ومباهاة الدول، وتنفيذ الأحكام. والقلم هو المعين له في ذلك، فتعظم الحاجة إلى تصريفه. ... فيكون أرباب القلم في هذه الحاجة أوسع جاهاً، وأعلى رتبة، وأعظم نعمة وثروة، وأقرب من السلطان مجلساً، وأكثر إليه تردداً، وفي خلواته نجيا. لأنه حينئذ آلته التي يستظهر بها على تحصيل ثمرات ملكه، والنظر إلى أعطافه، وتثقيف أطرافه، والمباهاة بأحواله».(٣)

في هذا المقتطف يربط ابن خلدون بوضوح بين مكانة الأدب والكتابة ودورهما، وبين مراحل تطور المجتمع، بصورة تبدو فيها العلاقة لديه وكأنها علاقة وظيفية أكثر من كونها علاقة تناظر أو انعكاس. إذ يري ابن خلدون ـ وهو عالم الاجتماع ذو البصيرة المرهفة والعقلية العلمية المنظمة ـ الأدب والكتابة عموماً باعتبارهما جزءا من المؤسسة الاجتماعية والسياسية الشاملة، يزدهران بازدهارها، وينحطان إلى مرتبة ثانوية عند ماينتابها الهرم، أو لاتتكامل لها مقومات التبلور والرسوخ.

وبرغم أهمية هذه الفكرة في توسيع أفق فكرة ڤيكو عن علاقة الأدب بالمجتمع، فإنه من العسير التكهن بأن لفكرة ابن خلدون دور في تطوير التفكير الأوروبي في هذا الصدد، وهو التفكير الذي أدى، بعد مخاض طويل، إلى ميلاد هذا المنهج النقدي الجديد المعروف بعلم اجتماع الأدب. وإذا كانت فكرة ڤيكو قد ضاعت في طوايا الزمن لما يقرب من قرن من الزمان، فلا غرم في أن نذكر فكرة ابن خلدون التي طواها النسيان هي الأخرى لما يقرب من أربعة قرون، قبل أن تظهر مرة أخرى في ثياب جديدة على الشاطيء الآخر

من البحر المتوسط. وكما ظهرت فكرة ابن خلدون دون علاقة سببية واضحة في ايطاليا، بعد أن أخذت صورة جديدة، ظهرت فكرة ڤيكو مرة أخرى على الجانب الآخر من جبال الألب ـ وفي فرنسا هذه المرة ـ دون علاقة سببية واضحة أيضا.

فقد قدمت مدام دي شتال (١٧٦٦ ـ ١٨١٧) في كتابها المشهور (عن ألمانيا)، والذي صدر عام ١٨١٠، صورة جديدة لفكرتي ابن خلدون وڤيكو عندما تناولت الفارق الجوهري بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار، الولوعة بالصياغات اللامعة الرشيقة، والشخصية الألمانية الممعنة في التفرد، المقدسة للعقلانية، المهتمة بالموضوع ولو على حساب الشكل أو الصياغة. وناقشت مدي انعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمناخ الجغرافي والاجتماعي.[٤] وهى صورة تطورت عن نسخة سابقة لنفس الفكرة ظهرت في كتاب سابق لدي شتال بعنوان (تناغم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية) عام ١٨٠٠، والذي استعانت فيه بمفاهيم عصر مونتسكيو (١٩٦٩-١٧٥٥) الاجتماعية، وببعض آراء معاصرها الألماني هيردر (١٧٤٤-١٨٠٣) التي تقول بأن: «كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، ومن ثمة لاحاجة إلى أي حكم قيمي؛ فكل شيء وجد لأنه ينبغي أن يوجد».[٥] لتظهر الخصائص والملامح المتميزة للأدبين القديم والحديث، في الشمال والجنوب، أو بالأحرى ليبرز التباين الشاسع بين هذين العالمين.

ومن هنا فقد حورت مدام دي شتال كثيراً في فكرتي ابن خلدون وڤيكو من بعده، عن المرحلة أو العصر، لتصبح المسألة هنا هي التباين في الذوق الأدبي، وفي الصياغة التعبيرية بين مجتمعين مختلفين، داخل العصر الواحد. فبعد أن كان عنصر الزمن، أو المرحلة الحضارية هو العنصر المتغير لدي سلفيها، ثبتت هي عامل الزمن، وغيرت العامل الاجتماعي والجغرافي. ومن هنا تناولت متغيراً واحداً بدلاً من متغيرين: الزمن والواقع الاجتماعي، لدي سلفيها. وأبرزت تأثير هذا التغير على الأدب، مما جعل لعملها أهمية كبيرة في مجال استقصاء العلاقة بين الأدب والمجتمع.

وقد كان حظ فكرة مدام دي شتال في فرنسا أفضل بكثير من حظ ڤيكو في ايطاليا. إذ جاء هيبوليت تين (١٨٢٨-١٨٩٣) ليطور هذه الفكرة من بعدها، ويستفيد في تطويره إياها من التقدم الذي احرزته النظرية الاجتماعية منذ مونتسكيو حتى أوغست كونت (١٧٩٨-١٨٥٧). فقد «جاهد تين ليطور نظرة علمية كاملة للأدب، وليخضع الأدب والفن لطرائق البحث التي وظفت في العلوم الطبيعية»،[٦] بالصورة التي دفعت الكثيرين إلى اعتباره المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب. إذ وسع تين آفاق الأفكار التي طرحت قبله في هذا الميدان، مضيفا إلى بعدي العصر والواقع الاجتماعي بعداً جديداً هو الجنس أو العرق، ومكونا بذلك ثالوثه المعروف بالبيئة، والجنس، واللحظة التاريخية.[٧] فبدون هذه العناصر الثلاثة يستحيل فهم العمل الأدبي فهما كاملاً في رأي تين. فالعمل الأدبي في رأيه «ليس مجرد نوع من عبث الخيال الفردي، ولاهو بالنزوة المعزولة لذهن مستثار، ولكنه نقل للتقاليد المعاصرة، وتعبير عن عقل من نوع ما. فالأدب يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والقابلة للتمحيص».[٨] ومن هنا لابد من دراسة هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لأي عمل فني، حتى نتمكن من الكشف عن حقيقة هذا العمل وفهمه فهما جيداً.

فإذا بدأنا بالجنس أو العرق سنجد أن تين قد أدرج تحته أكثر بكثير مما عناه معاصره زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) بالعناصر الوراثية؛ لأنه ينطوي إلى جانب هذه العناصر الوراثية التي أولاها تين أهمية لامماراة فيها، على المزاج الانفعالي، والتفاعل المتبادل بين القسمات الجسمية والسمات النفسية، فضلاً عن الدوافع الغريزية، والنزوعات الدفينة التي تلعب دوراً هاما في صياغة الفعل الإنساني وتطويره. وكل هذه الأبعاد التي أوجزها في مفهومه عن العرق تلعب دوراً حيويا في مسألة التعبير الأدبي التي لاتنفصل بأي حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية، ولاعن العناصر الموضوعية «البيئة» من ناحية أخرى. فالبيئة هي

موئل الانسان وعالمه الذي يتشكل فيه وبه. ومن هنا فإنها قادرة على أن تزودنا بتفسير سببى متكامل للأدب. وتعني البيئة لدى تين كلاً من المناخ الجغرافى والاجتماعي على السواء. وبذلك فإنها لاتسهم في تشكيل الذات المبدعة في تطورها ونموها فحسب، وإنما تشارك أيضا في صياغة المادة أو العالم الذي يتخلق في العمل الأدبي، ومن خلاله. وهنا تجيء أهمية العصر الذي يعيش فيه الكاتب «اللحظة التاريخية» لأنه يجعل مفهوم البيئة هذا مفهوماً ديناميكياً متحركا، وليس مفهوماً ساكنا أو جامداً. فالعصر أوسع بكثير من مفهوم المرحلة، أو الفترة الزمنية، لأنه يشمل كل مانعرفه بروح العصر التي يصوغها الفعل الإنساني والتراث الإنساني، كما تعيهما وتمارسهما هذه اللحظة التاريخية.

والواقع أن عناصر تين الثلاثة يمكن تلخيصها في عنصر جوهري واحد هو البيئة الفاعلة المتحركة المشروطة بالزمن من ناحية، وبالطبيعة الذاتية للمبدع من ناحية أخرى. وقد مكن توسيع مفهوم البيئة بهذه الصورة تين من إثراء فهمنا لتلك العلاقة الشائقة المعقدة بين الأدب والمجتمع، ومن جلب الكثير من العناصر العلمية والمنهجية إلى مجال الدراسات النقدية. غير أن إسهام تين لم يكن هو الإسهام الوحيد في عصره بالنسبة لعلاقة الأدب بالمجتمع. ففي الوقت الذي حدد فيه تين مفهوم البيئة من خلال منطلق وضعي هيجيلي، كان معاصره كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) يقوم على الجانب الآخر من بحر المانش بإعادة تعريف فلسفة كاملة لمفهوم البيئة ذاك، ولعلاقة الإنسان بها، وموقفه منها، من منطلق مادي جدلي. وكان من الطبيعي أن تؤدي هذه الثورة الفلسفية إلى إعادة النظر في طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعى من خلال منهجها الجديد في الدرس والتحليل. وكان لإعادة النظر هذه فضل كبير فى صياغة الكثير من التساؤلات الجوهرية الهامة التي لاتزال حتى اليوم مدار بحث بين العديد من كتاب هذه الثورة الفلسفية الجديدة، ومن المعادين لها على السواء، والتي فتحت آفاقا ثرية من البحث والاستقراء.

ومن أهم هذه التساؤلات: التساؤل عن طبيعة العلاقة بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية، والبنى الفكرية والإبداعية الفوقية، وعن جدليات هذه البنى المختلفة وآليات تفاعلها. لأن هذه العلاقة تفسر الكثير من خوافي العمل الفني وقضاياه، باعتباره أحد التجليات الفوقية للواقع الاجتماعي. وقد تحورت صورة هذا التساؤل فيما بعد لتبحث عن دور الوجود الاجتماعي في تحديد الوعي، وعن فاعلية الوعي في عملية التغيير الاجتماعي. كما أدى هذا التحوير إلى الإجهاز على المفهوم التبسيطي الخاطيء الذي اعتبر القاعدة الاقتصادية، العنصر الوحيد والحاسم في تحديد طبيعة البناء الفوقي بمختلف مؤسساته وتبدياته ودورها في هذا المجال. كما فتح الباب على مصراعيه لمناقشة قضية الحتمية، كمفهوم علمي وفلسفي، فيما يتعلق بالأدب. أو بالأحرى لتوسيع أفق هذه الحتمية، وتخليصها من أية شوائب ميكانيكية، وإعطائها صبغة جدلية تتفاعل فيها مجموعة من العوامل المشاركة في تحديد صورة العمل الإبداعي أو مضمونه. وهي فكرة أثارت الكثير من الجدل والمحاجاة حول استقلالية العمل الفني، ومدى اعتماده على العناصر الخارجية، أو تفاعله معها. خاصة وأن الحتمية كمفهوم تنطوي على أن عملية التحديد القطعية التي توحي بها، تجلب إلى الأدب عناصر خارجية عليه، يفترض أنها صانعة حتمية. لكن هذا الإيحاء يتوقف على طبيعة رؤيتنا لهذه العناصر الخارجية، ولدور الذات المبدعة، أو العمل الإبداعي، في التفاعل معها. كما يتوقف على مدي تصورنا لدور العناصر الخارجية، باعتبارها ظروفا موضوعية في تعديل بعض رؤي الفنان أو التأثير على بعض ملامح عمله.

وقد أدى النقاش الموسع لموضوع الحتمية، في علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه، إلى ظهور فكرة الحتمية المتعددة المحاور التي تقول بوجود نسق أو بناء تتشابك فيه مجموعة متعددة من علاقات السببية الصانعة لهذه الحتمية. وبذلك لاتطغى العلاقة الميكانيكية واحدة الاتجاه ـ والتي أتسمت بها الصيغة التبسيطية للحتمية ـ على العلاقات الداخلية المعقدة وذات الطبيعة البنائية في العمل الإبداعي. فالحتمية المتعددة المحاور لاتغمط الأنساق البنائية للعلاقات حقها، وبالتالي تصلح لتفسير أي تطور، أو

تغير داخلي، لاتفلح الصيغة التبسيطية لفكرة الحتمية فى إضاءته. غير أن هذه الحتمية متعددة المحاور تثير مشكلة جديدة في الوقت الذي تحل فيه أشكال الصيغة الواحدية أو التبسيطية. إذ تفتح الباب الذي تدخل منه كل مشكلات البنائية وقضايا إغراقها ـ وخاصة في فهمها السائد والتبسيطي بين عدد من النقاد العرب خاصة ـ في الاهتمام بالعلاقات التجريدية، بالصورة التي تموه أو تطلسم الجانب الحسي والموضوعي في مسألة الحتمية؛ أو بالأحرى توهن أساس العلاقة الحتمية بين العمل الابداعي والقاعدة الاجتماعية الشاملة التي انبثق عنها.

وقد حاول المنهج الاجتماعي في النقد أن يحل هذه المشكلة من خلال الموازنة بين العناصر المباشرة في تلك العلاقة الحتمية، وبين العناصر العميقة والمنطوية على اتجاهات الحركة أو التطور وقوانينها. ففى جانب العناصر المباشرة التي تتبدى فى بعض جوانب هذه العلاقة الشائكة والمعقدة بين الأدب والواقع الاجتماعي، نلمح فكرة اعتبار الأدب والفكر انعكاساً للواقع، أو مرآة تعكس صورة هذا الواقع وطبيعته. وهو مفهوم يثير من المناقشات والخلافات قدر ما أثارته فكرتي الحتمية والبناء الفوقي، ويرجع في كثير من ملامحه إلى أفكار تين الوضعية، وإلى بعض مقولات تبسيطية أخرى. أما في جانب العناصر الأعمق نجد فكرة لوكاتش (١٨٨٦ ـ ١٩٧١) المعروفة عن النمط الإنساني، الذي يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة تاريخية ما، بما في ذلك احتمالات التغيير، التي تنطوي عليها هذه اللحظة، أو ذلك الواقع. وقد استطاعت هذه الفكرة اللوكاتشية أن تتغلب على مايوحي به مفهوم الانعكاس للوهلة الأولي من أن الأدب مجرد مرآة تعكس تجليات الواقع، أو مظاهره البادية فحسب، لكنه في الحقيقة يدعو إلى أن مايعكسه الأدب هو الطبيعة الداخلية، أو الجوهر الأصيل والعميق وغير الظاهر أحيانا، للواقع بأشكاله وصياغته المكونة لهذا الجوهر. ومن هنا فإن هناك انعكاسات طبيعية وأخرى واقعية. مما يفتح الباب لمناقشة طبيعة الوعي بالواقع، ودور العقل ـ كواقع مادي مشروط بوظيفته ـ في هذا المجال. فهو المرآة التي تتلقى الصورة، قبل أن تعكسها، والتي تتعامل بالقطع مع هذه الصورة بفاعلية، يترتب عليها تغير الكثير من ملامح الصورة وتفاصيلها، في عملية أقرب إلى إعادة الصياغة، منها إلى الانعكاس. إذ يتم في هذه العملية التزاوج بين الكثير من العناصر المتنافرة والمتضادة، والتي يصعب التأليف بينها في الواقع الذي تتعامل معه الذات المبدعة، أو المرآة الحية العاكسة.

هنا يفسح مفهوم الانعكاس ـ حتى في صورته اللوكاتشية الأرقى ـ المكان لمفهوم آخر معدل هو «التوفيق» أو «التوليف» mediation الذي يدل اسمه على عملية فعالة، وليس على تلك الآلية السكونية التي توحي بها كلمة انعكاس. فقد صُكّت كلمة التوليف هذه وفي وعيها ـ كما يقول رايموند وليامز (١٩٢١–١٩٨٧) ـ معنى هام من معاني الكلمة mediate وهي اللامباشرة غير العاجلة، والمناقضة للفورية المباشرة التي تبرزها كلمة immediate. وهذان المعنيان ـ الفعالية واللامباشرة ـ أساسيان في أي محاولة لسبر هذا المفهوم الجديد القائم على الوساطة والتوفيق بين العناصر المتضادة. ومن هنا قدم هذا المفهوم الجديد تصوراً متميزا لموضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع، تجاوز مسألة انعكاس الواقع مباشرة في الأدب، وأكد أن الواقع يمر بعملية «توفيق» تغير محتواه الأصلي، أو على الأقل تحور صورته من خلال إسباغها لنسق خاص، أو شكل خاص، وبالتالي محتوى خاص، على هذا المحتوي الواقعي الخارجي.

ويمكن فهم عملية التغيير هذه بعدة طرق مختلفة: إذ ينطوي «التوفيق» في بعضها على نوع من التعبير غير المباشر، الذي يتحور فيه الواقع الاجتماعي من خلال أشكال متعددة من الإسقاط أو التقنيع، وبذلك يمكن بعملية تحليل مناقضة استعادة صورة الواقع الاجتماعي الأصلية، بعد نزع الأقنعة، أو تعرية الإسقاطات. بينما ينطوي في البعض الآخر ـ وخاصة لدي مدرسة فرانكفورت عند والتر بنيامين (١٨٩٢–١٩٤٠) و تيودور أدورنو ـ على شبكة من العلاقات الفعالة، يتم فيها «التوفيق» أو «التوليف»

بين أنواع مختلفة من الوجود والوعي، وليس بين جزئيات ووقائع متباينة. و «التوفيق» في هذه الحالة ليس عملية منفصلة عن شبكة العلاقات، أو عن مكونات الوجود والوعي الصانعة لها، أي ليس «وسيطا» تتم عبره عملية التغيير، ولكنه أحد المكونات الجوهرية والعضوية لهذه الأنواع المختلفة الداخلة في تلك العلاقة الفعالة. «فالتوفيق» كما يقول أدورنو (١٩٠٣-١٩٦٩) «موجود في الشيء المدرَك (بفتح الراء) ذاته وليس شيئا كائنا بين المدرك والشيء الذي يجلب إليه». ومن هنا فهو عملية إيجابية في الواقع الاجتماعي، وليست مضافة إليه من خلال الإسقاط، أو التقنيع، أو التفسير. وهو بذلك عملية ضرورية لصياغة المفاهيم والقيم ضمن النطاق العام للعملية الاجتماعية الشاملة للترميز، ولخلق إشارات ذات دلالات. أو بالأحرى لعملية التواصل.[٩] ومن هنا تكون العلاقة بين الأدب والمجتمع كامنة داخل هذا النظام الإشارى المعقد وجزء ضرورياً منه. وهذا مايتطلب منا التعرف على جانب آخر من جوانب التراث النظري الذي أنطلقت من أرضيته مفاهيم علم اجتماع الأدب.

(٢) الخلفية التاريخية: الإسهام الشكلى والبنيوى:

إذا كانت معظم المحاولات الباكرة لاستكناه أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع تنطلق من ؤإفتراضين أساسيين: وهما أن هناك علاقة بالفعل والمطلوب هو تحديد طبيعتها، وأن الأدب يزودنا بنوع معين من المعرفة أو البصيرة بالواقع الذي صدر عنه. وتركز اهتمامها على علاقة هذه المعرفة بالصور الأخرى التي تقدمها مختلف المعارف الإنسانية عن المجتمع، فإن الشكلية الروسية في جوهرها نقض لهذا المنطلق، ورفض لأن تحكم الفرضيات المسبقة عملية الاستقراء النقدية الهامة تلك. فقد بدأت المدرسة الشكلية الروسية في أوائل هذا القرن بتركيز عنيد على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي، ورفض صارم، لأن تشتت أية أفتراضات مسبقة أو أية محاولات للتأويل، أو التنظير،أهتمامهم الأصيل بالحقيقة الأدبية. وهذا مدخل لايسع أي عقلية علمية أن ترفضه، أو حتى أن تقلل من شأنه، مهما كان منطلقها الفكري، ومهما كان حرصها على توطيد الأواصر بين الأدب والمجتمع.

وقد «بدأ الشكليون، كما فعل سوسور في دراسته للغة، بعزل الجوهر نفسه، وبتخليص موضوع دراستهم الخاص من مختلف الموضوعات والمناهج الأخرى، وذلك من خلال دراسة منظمة لما يدعوه چاكوبسون بـ «الأدبية Literaturnost» أي العناصر المميزة للأدب نفسه. وهذه بالفعل عملية جدلية، لأنها لاتفترض وجود نوع معين من المضمون المملى سلفا، بل تستهدف التعرف، من خلال التجريب والبحث، على العناصر المهيمنة أو السائدة التي يقترحها العمل الفني على الباحث. إنها عملية تعرف وتحديد، لا تكتمل بنجاح إلا بارتباطها بغيرها من عناصر العمل وعناصر المرحلة نفسها».[١٠] ولاتفترض الشكلية بهذا غياب الرابطة بين الأدب والمجتمع، أو بينه وبين المرحلة التاريخية التى صدر عنها، ولكنها ترفض أن تشوه أية أفتراضات مسبقة محاولة استقصاء ملامح هذه الرابطة التي ترى أنها رابطة وظيفية، أو علائقية، أكثر من كونها رابطة مضمونية. ويعتمد تعريف هذه العلاقات الوظيفية ـ كما يقول جيمسون ـ على الوعى الواضح بما لايدخل في نطاق هذه العلاقات، بقدر اعتماده على ماهيتها، أو ما يدخل في مجالها.

ولذلك حاول الشكليون بداءة تحديد ما لايدخل في نطاق هذه العلاقات، وتخليص نسق العلاقات والخصائص «الأدبية» من غيره من الأنساق الخارجية الغريبة عليه. وصنفوا ذلك في ثلاثة مجالات رئيسية: أولها كل الأفكار المتعلقة بأن الأدب يحمل رسالة فلسفية أو مضمونا فلسفيا. وثانيها تلك المحاولات التي تستهدف تحليل الأدب تكوينيا من خلال دراسة مصادره الببيوجرافية وغيرها، وتفكيكه إلى

عناصر متغايرة الخواص، تشرع بعد ذلك في رؤيتها وتحليلها من خلال منظور غير أدبى. وثالثها يتمثل في المنطلقات الواحدية المحور، التي تبحث في العمل الأدبي عن بناء فني واحد، أو ترجعه إلى دافع نفسي مسيطر، أو تدرسه بالاعتماد على مقولة واحدة مثل مقولة بيلينسكي (١٨١١ ـ ١٨٤٨) الشهيرة التى تري أن الشعر تفكير بالصورة، أو مقولة أندريه بيلي (١٩٨٨٠ ـ ١٩٤٨) التى ترى أن الشعر تعبير بالرموز، أو غيرها من المقولات المماثلة. فكل هذه المنطلقات تنطوي على نفي واضح لجدلية البحث الأدبي، وتحاول في سذاجة، أقرب إلى سذاجة المرحلة السابقة على سقراط في الفلسفة، أن تعزل أحد العناصر المطلقة، أو غير المتغيرة، خلف تعدد وثراء العمل الأدبي، وتعتبره جوهر الأدب، مثل الاستعارة، أو المفارقة أو التوتر أو التناقض، إلخ.

غير أن مجرد استبعاد مالا يدخل في نطاق هذه العلاقات لايكفي وحده، فلابد من التعرف بعد ذلك الاقصاء على مايدخل في نطاقها، أو على المداخل الفلسفية لذلك. ومن المعروف بداءة أن اهتمام الشكليين الأساسي والمبدأي هو مفهوم «الأدبية» هذا، ومن هنا فقد «تناولوا النصوص الأدبية ليس باعتبارها غايات في حد ذاتها، تفهم وفق شروطها الخاصة، ومن أجل ذاتها فحسب، بل باعتبارها وسيلة لتصوير هذا المفهوم وتطويره».(١١) مفهوم «الأدبية» هو موضوع الدراسة نفسه عند الشكليين. لأنه يكشف لنا عن الخصائص والقيم التي تجعل أي عمل أدبي «أدبيا»، ومن ثم تميزه عن غيره من الأعمال التي تستعمل الكلمات مثله. ولايتم هذا الكشف بغير وعي بأن هذه «الأدبية» التي تميز الأدب عن غيره من أشكال التعبير الأخرى، هي التي تمكن الأدب من الإجهاز على ألفتنا بالخبرات الإنسانية، من خلال تغيير الأشكال الثقافية والأيديولوجية التي ينطوي عليها الواقع، ويقع تحت سيطرتها في نفس الوقت. ولايتحقق هذا الكشف أيضا بدون المهمة النقدية التي تحلل الأدوات والأساليب المكونة لهذه القدرة «الأدبية» الخاصة على تحقيق نوع من الغربة أو المسافة/الدهشة بيننا وبين اليومي والعادي والمبتذل.

وتنطوي هذه الخاصية المميزة «الأدبية»، أو بالأحرى تنهض على مفهوم فلسفي يفترض خطل الفصل بين العقلي واللاعقلي، بين الإدراكي والشعوري. وهذا مايمكن فهمه بوضوح أكثر إذا ما درسناه في اطار نظرية المعرفة الظاهراتية، وإن لم تنهل الشكلية من هذا التيار الفلسفي مباشرة. «فبينما تنحو الفلسفة المعرفية القديمة إلى القول بأولية المعرفة، وإلى الانحطاط بأنماط الوعي الأخرى إلى مستوى الأنفعال أو السحر أو اللاعقلانية، نجد أن هناك اتجاها دفينا فى الفكر الظاهراتي لتوحيدهم في وحدة أكبر، هي وحدة الوجود في العالم عند هايدجر، أو وحدة الإدراك الحسي عند ميرلو بونتي».(١٢) وفي هذا المناخ الفلسفي يمكن فهم فكرة الشكليين عن اللغة والأدب. ويمكن فهم الأدب ككل باعتباره إجهازاً على الألفة والعادية في العالم، وتجديداً للادراك الحسي. وهذا ـ في نظر الشكليين ـ هو الهدف الوظيفي الذي يتم تنسيق عناصر العمل الأدبي وأدواته من أجل الوصول إليه وتحقيقه، حتى يصبح العمل الأدبي مغامرة مستمرة. تقدم لنا كشفا مستبصرا، ونزوعاً دائما إلى النضارة والطزاجة والتجدد.

وينطوي هذا الهدف أو تلك الوظيفة، أو بالأحرى هذا التعريف الشكلي للأدب، على اعتراف ضمني بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر تعقيداً وتركيبا مما صورتها به التناولات التقليدية، والتي دارت في فلك الرؤي الاجتماعية المختلفة. لأنها ليست علاقة قائمة على أن الأدب يعكس الواقع، أو يعلق عليه، أو حتى يوفق بين عناصره غير المتجانسة أو المتضادة، ولكن على أن الأدب يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفيا للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم؛ علاقة تسمح بتجديد إدراك الإنسان الحسي أو الكلي لنفسه، وللعالم علي السواء. وهذا لايتأتى دون علاقة عميقة مرهفة ومعقدة معاً بين الأدب والمجتمع؛ علاقة من نوع خاص جداً يهتك ألفة الإنسان بالعالم، دون أن يفقده اتساقه معه، أو يشعره بالغربة فيه، أو العجز عن فهمه والتعامل معه. وقد ظلت هذه العلاقة الجديدة، أو بالأحرى هذا الجانب الجديد من العلاقة غائبا عن مدار المهتمين بالنقد الأدبي، ولم يستفد منها، أو حتى تختبر بعض فرضياتها إلا بعد وفود دعاة البنائية إلى ساحة النقد الأدبي.

أما بالنسبة للجانب الآخر من علاقة الأدب بالمجتمع، وهو جانب تأثير الواقع الاجتماعي بمواضعاته المتشابكة، واستجاباته المعقدة، على الأدب، فقد صمت الشكليون تماما، أو كادوا، عن الإدلاء برأي واضح في هذا المجال. صحيح أنهم ناقشوا نظرية الانعكاس التى قال بها أصحاب المدرسة الاجتماعية، و«برهنوا على أن كل الأشكال الأدبية هي بالضرورة وسائط إشارية ـ سيميولوجية ـ للواقع، أي صور رمزية إشارية للواقع، وليست انعكاساً له بأي حال. ومن هنا فقد شككوا كثيراً في صلاحية أو فائدة أي نقاش عن درجة التشابه أو التماثل التي يقدمها النص الأدبي عن الواقع. كما أكدوا أن مفهوم الواقعية يمكن أن يكون له قيمة فقط، إذا ما أفرغ من معناه الحرفي، وإذا ما استعمل للدلالة على هذه الأنساق التقليدية من التعبير الأدبي».(١٣) فقد أعطت الشكلية لعلاقة التماثل بين أنساق الكتابة الأدبية في مختلف الثقافات أهمية أكبر من تلك التي أولتها لعلاقة النص الأدبي بالواقع الاجتماعي، والتي رأت أنها علاقة إشارية في المحل الأول، كعلاقة الكلمة بدلالتها لدى عالم اللغويات الكبير فردينان دي سوسور (١٨٥٧-١٩١٣). لكنهم يختلفون معه في أنهم لايقولون باعتباطية أو تعسفية العلاقة بين الإشارة والدلالة، أو بين المشير والمشار إليه. بل يقرون بأن «الإشارة تصاغ في استعمالها الفعلي والمجسد صياغة اجتماعية دائماً».(١٤) وإذا ما طبقنا هذا الفهم للإشارة على الأدب، باعتباره نوعاً من الإشارات المعقدة للواقع، أدركنا مدى إسهام الشكليين في بلورة فهم متميز لتلك العلاقة الخصبة الثرية بين الأدب والمجتمع.

وقد واصل البنائيون أو البنيويون العمل على اختبار بعض فروض هذا الإسهام الشكلي وتوسيع آفاقه. إذ ركزوا، كما فعل أسلافهم الشكليون، على الخصائص الداخلية للأدب. وانطلق بعضهم في هذا الموقف من إيمان غريب بأن الأدب لايقول شيئا عن المجتمع، «وهو زعم علينا أن نتجاوز عنه قليلاً إذا ما أردنا التعرف على الإسهام القيم الذي قدمته البنائية، وخاصة فى مجال إثارة مجموعة هامة من الأسئلة عن الأدب والمجتمع».(١٥) لأن البنائية ــ كما يقول جوناثان كالر ــ يجب أن تفهم باعتبارها مدخلاً إلى ما دعاه الشكليون بـ «أدبية» النص الأدبي، التي تهتك ألفتنا بالأشياء والخبرات عند الشكليين، والتي تمنعنا ـ كما يقول واحد من كبار النقاد البنائيين وهو رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) ــ متعة حسية.(١٦) وهو مدخل قائم على استخدام إنجازات علم اللغة في هذا الشأن. إذ تضيء اكتشافات سوسور في هذا المجال الكثير من الموضوعات والنشاطات الإنسانية. «وتقوم فكرة أن علم اللغة مفيد في الظواهر الثقافية الأخرى على مفهومين جوهريين. أولهما أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد مدركات وأحداث ذات معنى ودلالة، وبالتالي إشارات. وثانيهما أنه ليس ثمة جوهر لهذه الظواهر، لأن مايحددها هو شبكة دقيقة من العلاقات الداخلية والخارجية».(١٧) وهدف أي تحليل بنائي للأعمال الأدبية هو التعرف على هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة، بصورة تمكن الناقد من البعد قدر الإمكان عن التهويمات الأنطباعية، والتعرف على قوانين التعبير الأدبي وقواعده.

وبالرغم من أن أعمال عدد كبير من البنائيين توحي بأن هذا التعرف مقصود لذاته، وأن الوصول إلى قوانين التعبير الأدبي أو قواعده هو الهدف الأوحد لأي تحليل نقدي، فإن القراءة المتأنية لأعمال أي من نقاد البنائية الكبار، مثل بارت أو جينيت أو تودوروف، تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إمعانا في التجريد والبنائية. ومن هنا فإن التعرف على قواعد التعبير، أو الكتابة الأدبية، ينطوي على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخافية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع. ليس فقط لأن تحليلاتهم البنائية قد أثبتت أن هناك الكثير من أوجه التشابه، وحتى التطابق، بين العلاقات أو بالأحرى حزم العلاقات ــ إذا ما استعملنا تعبير ليفي شتراوس الأثير ــ الفاعلة في العمل الأدبي وفي الواقع الاجتماعي على السواء، ولكن أيضا لأن دراساتهم للأدب قد بلورت مفهومين هامين مالبثت أن استفادت منهما الدراسات اللاحقة في علم اجتماع الأدب وطورتهما تطويراً مفيداً. وهذان المفهومان هما: الأدب كمؤسسة مستقلة، ومسألة السياق الأدبي، وقد أخذتها البنائية عن الشكلية وأضافت إليهما الكثير.

فقد أدى تركيز البنائية على أن الأدب مؤسسة قائمة بذاتها، لها قوانينها الخاصة، إلى فتح الباب أمام استقصاء ملامح هذه المؤسسة وقوانينها من منظور مغاير، وهو كونها مؤسسة اجتماعية كبقية المؤسسات الاجتماعية الأخرى الفاعلة في المجتمع. وهذا ماسنتناوله بشيء من التفاصيل فيمابعد. أما اهتمام البنائيين بعلاقة العمل الأدبي بتراثه في المجال النوعي لهذا العمل، وتفاعله مع هذا التراث، فقد بلور فكرة هامة فتحت هي الأخرى آفاقا ثرية من البحث والاستقصاء. فعلاقة العمل الأدبي بتراثه أهم عند البنائيين من علاقته بالواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه، بمعنى أن السياق الأدبي والثقافي أهم لديهم من السياق الاجتماعي والحضاري. وعلاقة النص الأدبي بسياقه علاقة لها فعاليتها الخاصة، وهي «فعالية دينامية يتضمنها مفهوم كريستيفا الخاص بالعلاقة الجدلية بين النصوص، والذي تدعو فيه ببساطة إلى أن أفضل طريقة لقراءة العمل الأدبي، هي قراءته باعتباره تعليقاً على غيره من النصوص، وليس تعليقاً على المجتمع».[١٨] وبالرغم ن أن هناك قدراً كبيراً من الصواب في هذا المفهوم، غير أن مابه من إسراف في تأكيد علاقة النص الجدلية بغيره من النصوص، لا يقل خطلا عن نقيضه الذي يقصر العلاقة على الأدب والمجتمع. فتأكيد أهمية النصي على حساب علاقة الأدب بالواقع الذي صدر عنه، يستهدف الإجهاز على علاقة الأدب بالمجتمع، ولكنه لايفلح في تقديم حل للإشكالية المطروحة. فعلاقة النص بغيره من النصوص هي علاقة اجتماعية في أحد مستوياتها، وتاريخية في مستوي آخر، وإلا لما كانت جدلية بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة.

لكننا برغم المغلاة الواضحة في هذه الفكرة، وبرغم ما تعرضت له من نقد على أيدي خصومها، لا يمكن أن ننفي أهمية ماجاء بها من اهتمام بالسياق الأدبي، ليس باعتباره بديلاً للسياق الاجتماعي، ولكن باعتباره مشاركا في صياغة مفهوم أشمل وأوسع عن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي والحضاري الذي صدر عنه. مفهوم ينطوي على أن الأدب لا يتعامل مع الواقع وتفاصيله الجزئية المحسوسة، وإنما مع تصورات أو مفاهيم عن هذا الواقع، تبلورت من خلال تفاعل الكاتب مع الواقع ـ بشقيه الفعلي والحلمي ـ ومن إنجازات وتصورات أسلافه ومعاصريه من الكتاب والمفكرين، ومع الكثير من القيم والتقاليد والمؤسسات السائدة في هذا الواقع أو الفاعلة فيه.[١٩] ومن هنا لابد أن يتوفر في أي دراسة للأدب الوعي «بالسياق الأدبي ـ بالكتابات السالفة والمعاصرة واللاحقة ـ الذي يجعل الأدب شيئا مغايراً لمجرد الإنتاج أو النسخ المباشر لصورة تاريخية ما للمواضعات الاجتماعية».[٢٠]

لأن الوعي بهذا السياق الأدبي يمكن الدراسة النقدية من رؤية «النمط المعقد من العلاقات التي تربط العمل بغيره من التعبيرات المماثلة في الشكل أو الفكر، والمنتشرة على امتداد التباين الواسع في طبيعة التعبير الفني».[٢١] كما أن الاعتراف بدور هذا السياق وأهميته ضرودي جداً إذا ما اعترفنا مع لوسيان جولدمان (١٩١٣-١٩٧٤) بأن حياة الإنسان الفرد شديدة الاختصار ومحدودة للغاية، مما لا يمكنها من خلق «الأبنية العقلية، أو ما يمكن تسميتة بالمقولات التي تصوغ كلاً من الوعي التجريبي لفئة اجتماعية ما، وعالمها الخيالي الذي يبدعه الكاتب»،[٢٢] والتي لايمكن بدونها التعرف على العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي في رأي جولدمان. فعلاقة الأدب بالمجتمع لا تحكمها قوانين التشابه السطحي الساذجة، ولا حتى مفاهيم الانعكاس المختلفة، وإنما تتشكل أواصرها على مستوى أعمق من هذا بكثير، هو مستوى هذه الأبنية العقلية، أو المقولات التي يقول بها جولدمان.

ومن هنا يجيء دور البنائية الجوهري في اكتشاف هذه الأبنية العقلية. إذ «يؤمن البنائيون إيمانا قويا عميقاً بأن هناك بناء جوهري خلف كل سلوكات الإنسان ووظائفه العقلية، ويوقنون بأن من الممكن اكتشاف هذا البناء من خلال التحليل المنهجي المنظم، وبأن هذا علي درجة كبيرة من التماسك، وله معنى ودلالة، وأنه أيضا على قدر كبير من الشمول والعمومية».[٢٣] غير أنهم كثيراً مايقفون عند حدود اكتشاف هذا البناء في أي نص أدبي يتناولونه، ولايتعدونه إلى معنى هذا البناء أو دلالاته، التي قد تفتح الباب

لبعض الاستقصاءات التاريخية أو الاجتماعية، وبالتالي لمزيد من الحقائق حول علاقة الأدب بالمجتمع. فالبنائية تعتبر أي دراسة ذات منظور تطوري أو تعاقبي معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأدبية أو الأنساق الأساسية التي ينطوي عليها العمل، والتي تتطلب دراسته من منظور تزامني أو تواقتي.[٢٤] ومن هنا عمدت البنائية في كثير من الأحيان «إلى الزعم بأنه من الممكن التغاضي عن دراسة الجانب الدلالي ــ المتعلق بالمعنى ــ في الأدب، وتجاهل هذا الجانب بقدر الإمكان، حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى وبلورتها. ... وبأنه من الممكن تجاهل معنى الأدب إلى حد كبير ــ وهذا شيء غير ممكن التحقيق، لأن نتيجة هذا التجاهل أن الدلالات المعنوية والقيم، ماتلبث أن تتسلل إلى التحليلات دون ملاحظيها أو الإفصاح عنها».[٢٥]

وتسلل الدلالات المتعلقة بالمعنى إلى تحليلات البنائيين نتيجة لاعتماد البنائية ــ كمنهج للبحث ــ على اكتشافات دي سوسور اللغوية والإشارية (السيميولوجية) بصفة خاصة. حيث تنطلق البنائية كمنهج في الاستقصاء العلمي «من نظرية مرنة في معنى الإشارات، وفي الاتصال، يمكن عبرها تحليل قدر هائل من الأنماط المختلفة من المادة المقارنة، وذلك بسبب العلاقة غير الفرضية بين المشير والمشار إليه».[٢٦] ومع أن هذه الفكرة السوسورية قد لاقت الكثير من النقد والتشكيك، حتى في حياة سوسور نفسه، ومن معاصريه من الشكليين، لكنها أصبحت فيما بعد واحدة من القواعد الأساسية للمنهج البنائي. وساهمت، لدى بعض أشياع هذا المنهج، في عقد بعض المقارنات بين أوجه الشبه في علاقة الإشارة بالمفهوم أو الدلالة، وعلاقة الأدب بالمجتمع من ناحية، وفي تناول الأدب ضمن نطاق نظام الإشارات الإنساني الأوسع من ناحية أخرى. وقد مهد هذا الطريق إلى تطوير مفهوم التناظر بين العالمين الأدبي والاجتماعي وهو مفهوم من المفاهيم الأساسية التي يعتمد عليها علم اجتماع الأدب بشكل عام، وعلم اجتماع الرواية بشكل خاص، ولاسيما لدى لوسيان جولدمان، وألان سوينجوود من بعده.[٢٧]

ويتضح في أعمال جولدمان أثر الإسهام البنيوي الواضح في تطوير علم اجتماع الأدب، ولكن جولدمان يفرق في هذا المجال تفريقا حاسماً بين البنائية الشكلية، والبنائية التكوينية. فالأولي تركز على الأنساق البنائية بصورة تؤدي إلى الفصل بين شكل الأنساق ومحتوى السلوك الإنساني، وتفصم عرى التفاعل بين النسق البنائي والموقف التاريخى والاجتماعي الذي يرتبط به، بينما لا تفعل البنائية التكوينية ذلك. فضلاً عن وعيها العميق بالحس التاريخي، وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تفاعلها وجدلها معاً جوهر المنهج الإيجابي لدراسة الأدب والتاريخ.[٢٨] كما أن البنائية التكوينية تختلف عن البنائية الشكلية في أنها لاترى أن النسق البنائي يشكل الجزء الجوهري، أوالقطاع الأهم الذي يحكم السلوك الإنساني العام. وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كليا وشاملاً، وليس قطاعيا أوجزئيا.

هذا بالإضافة إلى طموحها لأن تصبح المنهج الأصيل القادر على استيعاب العلاقة الجدلية المعقدة بين الإنسان والواقع والتاريخ، إذا ماقدر لها أن تنمو وتتطور من خلال العمل الدائب على بلورة ملامحها، وتمحيص فروضها في التطبيق والممارسة النقدية. ويمزج جولدمان في هذه البنائية التكوينية التحليل البنيوي بالمادية التاريخية والجدلية[٢٩]، في محاولة لتأسيس علم اجتماع للأدب يستفيد من الإسهام البنيوي، دون أن يغفل الخلفية الاجتماعية، والعناصر التاريخية، في محاولة للإضافة الخلاقة إلى ماقدمته النظريات المختلفة التي حاولت التعرف على طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه، ويتوجه إليه في الوقت نفسه، بأوسع ماتعنيه كلمة الواقع تلك من معان، تشمل المساحة الممتدة بين الواقع والحلم، متضمنة في ذلك التاريخ والتراث.

وتتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع عند جولدمان معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة، دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعي، بمعناه الشامل ذاك، في صياغة رؤي العمل الأدبي، وفي

الاهتداء إلى أبنيته وأنساقه الأساسية. فدراسة هذا الواقع الاجتماعي هي التي تمكن الباحث من اكتشاف مايسميه جولدمان «بالرؤية الشاملة للعالم». وهذه الرؤية ليست بأي حال من الأحوال «حقيقة تجريبية، ولكنها بناء من الأفكار والطموحات والمشاعر، التي تقوم بتوحيد جماعة اجتماعية ما، في مواجهة الجماعات الأخرى. ومن هنا فإن هذه الرؤية الشامله للعالم هي محض تجريد؛ ويتحقق لها وجود، أو شكل مجسد في نص أدبي أو فلسفي ما. فالرؤى الشامله للعالم ليست حقائق، وليس لها وجود موضوعي في حد ذاتها، وإنما توجد فقط كتعبيرات نظرية عن الظروف والمصالح الحقيقية لشرائح اجتماعية محددة».(٣٠) وهذه الرؤية الشاملة للعالم، وهي نفسها ما يدعوها جولدمان في أحيان أخرى بالوعي الجمعي لشريحة اجتماعية معينة، هي التي تزود الباحث، أو الناقد الأدبي، بالمدخل الأساسى للتعامل مع النص الأدبي؛ لأنها هى التي ستمكنه من «عزل الملامح العرضية عن الخصائص الجوهرية في العمل، والتركيز على النص باعتباره كلاً ذا مغزي. .. وأعمال الكاتب العظيم وحدها هي التي تنطوي على التماسك الداخلي الذي يجعلها كلاً ذا مغزي».(٣١) وهذا هو المعيار الأساسي في التمييز بين الأعمال العظيمة، وتلك التي لا قيمة كبيرة لها، وهو معيار داخلي مستقى من تكامل النص الأدبي وتماسكه، وليس راجعاً إلى عناصر دخيلة عليه، أو مأخوذة من الواقع الخارجي. ومن هنا تأخذ العلاقة بين النص الأدبى والواقع مستوي جديداً من الخصوبة والتعقيد، تزودنا فيه بقيم معيارية وحكمية، دون الوقوع في الابتسار، أو التبسيط.

(٣) الأدب كمؤسسة اجتماعية:

رأينا كيف سار البحث في مجالين متوازيين متعارضين معاً حتى التقيا في إسهامهما في تمهيد الطريق لبلورة منهج جديد لدراسة الظاهرة الأدبية. منهج يجمع إلى جوار الدور الحيوي للميراث الاجتماعي، والذي يهتم بعناصر الواقع الاجتماعي، ويحاول خلق شبكة من العلاقات والعناصر الخارجية التي تتفاعل مع النص الأدبي وتنعكس على مراياه، مزايا الإسهام الشكلي والبنيوي، الذي يعتبر النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد، ويحاول من خلال التعرف على بنياته، وأنساقه التركيبية والتكوينية أن يؤسس علاقة من نوع آخر بينه وبين تراثه الأدبي من جهة، والمجتمع الذي ظهر فيه من جهة أخرى. وهذا المنهج الجديد في تناول الظاهرة الأدبية هو مايعرف الآن بعلم اجتماع الأدب، أو سوسيولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسميه. وكما يوحي اسم ذلك المنهج الجديد، فأنه يدين لعلم الاجتماع، قدر دينه للنقد الأدبي؛ ليس في نطاق الكشوف والقضايا والأسس المنهجية التي حددت ملامحه، فقد كان ذلك هم الذين استقصوا تفاصيل العلاقة بين الأدب والمجتمع من نقاد الأدب ودارسيه، ومن الذين حاولوا البرهنة على استقلالية الأدب والتعامل مع بنياته وأنساقه المكونة. وإنما في مجال التحديد العلمي، والأهتمام بالجانب المعياري والتجريبي في رسم أسس هذا المنهج وقواعده. فقد أتى علم الاجتماع إلى هذا الجانب من البحث المنهجي بالشيء الكثير، وخاصة فيما يتعلق بدراسة طبيعة العلاقة بين النص الأدبي والجمهور من ناحية، وبينه وبين بقية العناصر المكونة للمؤسسة الأدبية الواسعة من ناحية أخرى.

فقد أدت دراسات علماء الاجتماع للأدب والفن، باعتبارهما إحدى المؤسسات الاجتماعية الفاعلة فى أي مجتمع إنساني، إلى إضاءة الكثير من الجوانب الهامة في العمليتين الإبداعية والنقدية على السواء. فالأدب بالنسبة لعلماء الاجتماع «جزء هام من المؤسسة الاجتماعية، وهو مؤسسة كأي مؤسسة اجتماعية أخرى. وقد ظل كذلك منذ فجر التاريخ عندما اكتشف الإنسان نفسه، وأصبحت له لغة».(٣٢) والكتابة بالنسبة لهم هي إحدى وسائل البحث عن المكانة الاجتماعية أو احتيازها. «فأن تكتب يعني أيضا أن تزعم لنفسك على الأقل المكانة التي تجعلك جديراً بأن تقرأ».(٣٣) ومن هنا كان من الطبيعي أن يتناول علماء

الاجتماع هذه المؤسسة الاجتماعية التى تهب أفرادها مكانه اجتماعية متميزة، تجعلهم قادرين على التأثير في العديد من المؤسسات الاجتماعية الأخرى، التى لاتقل أهمية عن مؤسستهم تلك، إن لم تفقها في الأهمية بكثير. ويعترف علماء الاحتماع «بأن هناك صراع ـ مناقشات ومجادلات وخلافات حول الأدب كتعبير متفرد عن الفعل الإنساني، والأدب كمؤسسة احتماعية».(٣٤) ولكنهم يوجهون كل اهتمامهم إلى الجانب الثاني في هذا الصراع دون التغاضي كلية عن دور الجانب الأول فيه.

غير أن مشاكل عالم الاجتماع لاتنتهي بمجرد انحيازه إلى جانب الرؤية التي تعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية، إنها بالأحرى تبدأ. «لأن من يركزون من علماء الاجتماع على النشاطات الضرورية لاستمرار المجتمع، والمحافظة عليه يعتبرون أن الأدب نشاط أدبي، أما الذين يعطون الأولوية للقيم الثقافية ـ بالمعنى الاجتماعي الواسع لمفهوم الثقافة ـ يضعون الفن والدين في أعلي المكانات».(٣٥) كما أن تعريف المؤسسة الاجتماعية ذاته باعتبارها أحد المجالات الهامة للدراسة الاجتماعية، أو بالأحرى بؤرة هذه الدراسة، يختلف باختلاف وجهة النظر تلك. لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع ـ مثل كوبي وماكيڤر ومالينوڤسكي وهبرتزلر وميري ـ على أن المؤسسة الاجتماعية هي الهيكل الأساسي الذي ينظم خلاله الإنسان نشاطاته ويدعمها، لكي تلبي حاجاته الأساسية. وهي عادة ما تتميز عن الروابط أو الجمعيات بضخامتها وتعقدها، وبأن وجودها في المجتمع لايتوقف فحسب على إدراج عدد من الأفراد في عضويتها، وعلي توفر مكان محدد لها، وإنما على بعض الأنماط والقواعد ـ غير المكتوبة غالبا ـ والمميزة للسلوك في المجتمع.

وتتسم هذه الأنماط والقواعد السلوكية بطبيعتها المتخصصة، وبأعرافها المتواضع عليها، بأنواع معينة من النشاطات، والأدوار، والمكانات الاجتماعية، التي تتطلب بدورها أشكالا من التجمعات والمنظمات أو الروابط التي تنظمها أنماط سلوكية متميزة، وقيم، وعقائد، تنعكس في مجموعة من الرموز والطقوس، التي تعبر عن نفسها بوسائل وأدوات وصياغات معينة. فالمؤسسة الاجتماعية إذن بناء شديد التراكب والتعقيد. يلبي الكثير من الحاجات الأساسية اللازمة لحياة المجتمع واستمراره. ويتطور من حيث التركيب والتعقيد بتطور هذه الحاجات، ويقوم في الوقت نفسه بنقل القيم الاجتماعية التي تلبي هي الأخرى وظيفة حيوية في الحفاظ على تماسك المجتمع وسلامته. والأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يصنف بين المؤسسات الثانوية، إذا ما أخذنا مسألة الحفاظ على حياة المجتمع، وتلبية مطالبه الأساسية كمعيار. فهو من هذه الناحية أقل أهمية من مؤسسة الأسرة مثلاً، أو غيرها من المؤسسات الاقتصادية أو السياسية، إلا أنه ما يلبث أن يصنف بين المؤسسات الاجتماعية الرئيسية إذا ما أخذنا مسألة نقل القيم وصيانتها كمعيار.

لكن هناك إجماع في كل الحالات، بين علماء الاجتماع، على أن الأدب مؤسسة اجتماعية كغيره من المؤسسات الأخرى، حيث ينطوي على نظام من التفاعل الاجتماعي، يزود فيه الكاتب الجمهور بما يشبع حاجة إنسانية لديهم، ويتلقى منهم في مقابل ذلك التقدير، أو الاحترام، أو بمصطلح علماء الاجتماع، مكانة اجتماعية متميزة. أما العمل الإبداعي نفسه، فأنه مايلبث أن يتحول إلى وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع، كما لو كان لغة يتخاطبون بها، ويمارسون خلالها نوعاً أرقى من التفاعل الاجتماعي الذي يساهم بلا شك في تعزيز التماسك الاجتماعي. ويدعو عدد من علماء الاجتماع إلى أن الأدب كمؤسسة اجتماعية ينطوي على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد، وفق مجموعة متعارف عليها من التقاليد، بصورة تؤكد طبيعته الاجتماعية، وتتجاوز الحاجة إلى البرهنة على أن هناك نوعاً من « التطابق بين أشكال المؤسسة الاجتماعية، والأساليب والموضوعات الأدبية. وتثبت أن الأدب اجتماعي بمعني أنه تخلق عبر جهود شبكة من البشر، يعملون معاً، ويقترحون إطاراً يستوعب الأنماط المتباينة من الفعل الجمعي»،(٣٦) والقادرة على التواؤم مع التقاليد، وتطويرها باستمرار.

فالتماثل بين أشكال العلاقات السائدة في مجتمع ما، وأساليب وموضوعات التعبير الأدبي فيه، راجع في نظر علماء الاجتماع إلى هذا البعد الجمعي في الأدب والفن، وإلى اعتماد المبدع على مجموعة من الأفراد الذين يمارسون تلك الأنشطة المساعدة، والضرورية لاكتمال إبداعه. ليس فقط هؤلاء الذين يشاركون مباشرة في إنتاج العمل الإبداعي واستهلاكه، من ناشرين وقراء ونقاد وموزعين ورقباء، إلخ. ولكن أيضا مختلف الأفراد والمؤسسات الصانعة للمعنى وللقيم فى المجتمع الذي يعيش فيه، والمحافظة على التقاليد والأعراف وغيرها من مواضعات الاستقرار الاجتماعي، والتي لاتلبث بدورها أن تشكل عقبة في وجه أي محاولة من جانب الأدب للتجديد ـ أو بمعني آخر، لتغيير أو تحويل هذه التقاليد والأعراف، سواء في داخل الدائرة الأولي المتصلة بإنتاج العمل الأدبي واستهلاكه، أو على نطاق الدائرة الثانية الأوسع وربما الأكثر أهمية.

غير أن «الأدب كبناء مؤسسي يجب أن يأخذ في اعتباره المنتج الفني كوجود مستقل ملموس، أو كتجربة جمالية مستقلة، وكذلك كحلقة جوهرية في شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية».[٣٧] وذلك حتى يكون لهذا البناء قيمة أو فائدة بالنسبة لدارسي الأدب وقرائه. ويري ميلتون أولبرشت أن هناك ثمانية عناصر لانستطيع بدونها الزعم بأن الأدب أو الفن يعتبر مؤسسة اجتماعية يتمتع منتجها ـ العمل الأدبي أو الفني ـ بوجود مستقل كتجربة جمالية، في الوقت الذي يعتبر فيه المحور الذي تدور حوله هذه المؤسسة وظيفيا وتكوينيا. وهذه العناصر الثمانية هي:

(أ) نظام تقني بما في ذلك المواد الخام من كلمات وألوان، إلخ، والأدوات المتخصصة والأساليب والمهارات، الموروثة أو المخترعة.

(ب) الصور التقليدية للفن مثل السونيت والرواية في الأدب، أو الأغنية والسيمفونية في الموسيقى، إلخ. فهذه الأشكال تفترض وجود معنى ومضمون معين يتغير مع الزمن.

(جـ) المبدعين بحياتهم الاجتماعية وتدريبهم، وأدوارهم، ومهنهم، وروابطهم وأنماط إبداعهم.

(د) نظام للتبادل والمكافآت، بما في ذلك المندوبين الأدبيين، ورعاة الفنون والمتاحف، والموزعين، والناشرين، والتجار، ومؤسساتهم وموظفيهم.

(هـ) النقاد، ومراجعي الكتب والعروض، والوسائل التي يعبرون من خلالها عن أرائهم، وأساليب تعبيرهم، وجمعياتهم، وروابطهم.

(و) القراء والجمهور من الجمهور الحيّ في المسرح وحفلات الموسيقى والمتاحف، إلى الملايين المختفية خلف شاشات التلفيزيون، أو وراء صفحات كتاب، أو بجوار الراديو.

(ز) مباديء محددة للحكم والتقييم الجمالي، وغير الجمالي، وماوراء الجمالي، تشكل قاعدة للحكم القيمي بالنسبة للمبدعين والنقاد والمتلقين.

(ح) قاعدة عريضة من القيم الثقافية الهامة، التي تمد الفن بأسباب وجوده في المجتمع، مثل: الافتراض بأن الفن له دور حضاري، وله القدرة على إرهاف الحس أو الانفعال، والتغلب على التعصب، وتعضيد التماسك الاجتماعي.[٣٨]

ومن الواضح من هذا العرض الموجز لتلك العناصر أن بعضها اجتماعي بالدرجة الأولى، وبعضها الآخر ثقافي أو أدبي في المحل الأول، وأن الجوانب الموضوعية والذاتية تتشابك في صياغة هذه العناصر بصورة

يصعب معها الفصل بين الفردي والاجتماعي، ويستحيل معها أي تبسيط بالنسبة للعلاقات التي تتفاعل عبرها هذه العناصر، لتشكل المؤسسة الاجتماعية الفاعلة للأدب أوالفن. فليست هناك بين هذه العناصر علاقات بسيطة، وإنما شبكة معقدة من العلاقات التي تتراوح بين التكامل والتناسق من جهة، والتعارض والصراع من جهة أخرى، والتى تحتاج دراستها إلى التعرف بداءة على وظيفة هذه المؤسسة الاجتماعية الحاوية لها، وعلى درجة تفاعلها مع بقية المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في هذا المجتمع.

ومن البداية نجد أن وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية، لاتقل تشابكا وتعقيداً عن طبيعة هذه المؤسسة والعلاقات الصانعة لديناميتها. فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يلبي حاجة اجتماعية حياتية مباشرة كالجوع «المؤسسة الاقتصادية» والجنس «مؤسسة الأسرة»، وإنما يشبع حاجات أخرى ليس لأغلبها وجود مادي محسوس. فيرى فيبلمان أنه يشبع الحاجة الاجتماعية للأستطلاع والتساؤل والأكتشاف[٣٩]، بينما يعتقد ستيڤن ببير أنه يشبع حاجة أعلى إلى المتعة الجمالية، تختلف عن الحاجات الأخرى المباشرة في أنها لا تنهض على نمط استهلاكي، أو على فعل إجرائي.[٤٠] أما هيرتزلر فإنه يبلور آراء عدد كبير من أسلافه من علماء الاجتماع الذين رأوا أن المؤسسة الأدبية تدخل ضمن المؤسسات الاجتماعية التي تقوم بوظيفة الترفيه عن الإنسان، وتجديد نشاطه وطاقته الذهنية والجسمية والانفعالية، بصورة تحقق نوعاً من التوازي مع تأثير العمل المرهق عليه.[٤١] ويقدم بارسون تنويعاً آخر على هذه الرؤية لوظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يستعمل فيه الكثير من مصطلحات علم النفس، ويقول فيه أن الأدب يقوم بدور تعويضي عن الانفعالات العنيفة، ويحقق نوعاً من التنفيس الذي يفثأ حدة التوتر الناجمة عن ممارسة الأدوار الأدائية في المجتمع.[٤٢]

ويمد كوزر فكرة بارسون تلك على استقامتها عندما يؤكد أن الأدب هو وسيلة لتفريغ الشحنات العدوانية، إذ يزود المجتمع بصمام أمن، يطلق الدوافع العدائية التي تعتبر مصدرا للصراعات الاجتماعية ذات الطابع المؤسسي.[٤٣] هذا ولم تفت علماء الاجتماع مسألة ترديد الذريعة الأخلاقية للأدب والفن، والتي يعرفها نقاد الأدب ودارسيه تمام المعرفة منذ محاورات أفلاطون وحتى العصر الحديث. غير أن ماكس فيبر ما يلبث أن يطور هذه الرؤية التقليدية لوظيفة الأدب كمؤسسة، حينما يربط العالم الجمالي بالتجربة الدينية، ويبرز العناصر السحرية في الأدب والفن، ودورها الاجتماعي. كما يلاحظ أن تطور الحياة العقلية والثقافية في المجتمع الحديث جعل الأدب كمؤسسة يضطلع بدور الخلاص الاجتماعي، بصورة ينافس فيها الدين، ويحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وتذوقية. مقدما ــ كما قدم الدين ــ مجموعة من القيم المطلقة أو العليا، التي تتصارع عادة مع القيم السائدة في المجتمع، بغية تحرير الإنسان من رتابة الروتين اليومي وفظاظته، ومن ضغوط الواقع النظري والعملي على السواء.[٤٤]

وعموما، وبعد كل هذه الآراء المتباينة في وظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية، «يمكن القول بأن الأدب كمؤسسة اجتماعية، يجسد مجموعة من القيم المحددة، تنطوي على درجة من التماسك واليقين الكيفي، الذي يتوازى مع هذا الحس المطلق بالإيمان الديني. وتتضمن هذه القيم، التي يتم تأكيدها عادة في أشكال وصياغات متعددة، على أهمية الطبيعة الكيفية للتجربة في مواجهة الخصائص الكمية والميكانيكية للعلم والتكنولوجيا؛ وعلى الإحساس بكلية الوجود إزاء الإمعان في التخصص وتجزيئية الأدوار؛ والإحساس الاجتماعي بالمجتمع في مواجهة العلاقات التعاقدية اللاشخصية للعمليات البيروقراطية؛ وتمجيد القيم الداخلية للفن إزاء قيم الثراء والنجاح المادي ــ وكل القيم السائدة في مجتمع الطبقة الوسطي البرجوازي».[٤٥] ومن خلال هذه القيم المتميزة التي يؤكدها الفن يحقق المجتمع نوعاً من التوازن الذي يكفل له قدراً كبيراً من التماسك والسلامة. فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يقوم بوظيفة واحدة، وإنما بمجموعة متعددة من الوظائف، التي يشبع خلالها العديد من حاجات الإنسان الأساسية والثانوية، ويخلق عبرها

مجموعة من القيم القادرة على الإسهام فى إحداث التغيير الاجتماعي.

(٤) علم اجتماع الأدب:

إذا كان للأدب كمؤسسة اجتماعية كل هذه الوظائف الحيوية في حياة المجتمع، فقد كان من الطبيعي أن يؤسس علم الاجتماع نوعاً خاصا من فروع بحثه لدراسة هذه المؤسسة الهامة. لكن دراسة هذه المؤسسة الاجتماعية النوعية تتطلب نوعاً خاصاً من المهارات والخبرات المعرفية التي لاتتوفر لعالم الاجتماع العادي. أقلها المعرفة بالسياق الأدبي، والتي ثبت من خلال عرضنا السابق، أنها لاتقل أهمية في هذا لمجال عن المعرفة بالسياق الاجتماعي الذي ظهر فيه العمل الأدبي، ومارس دوره في نطاقه. ناهيك عن التبصر بأدق أمور الحساسية الأدبية، وبما أنجزته مختلف المناهج النقدية فى تناولها للأدب وتحليلها له. وقد حاول بعض دارسي علم اجتماع الأدب التغاضي عن هذه المعرفة، أو الأستخفاف بها. إذ يعتقدون أن «لدي عالم اجتماع الأدب الميل إلى إعطاء ثقل اجتماعي، لامبرر له، لكل من وجهة النظر الحياتية كما يصورها الفن، ووجهة نظر نقاد الأدب. وهو ميل نقترح تسميته بالأغلوطة التقيمية».(٤٦) ويعني بها عالم الاجتماع، تلك الأغلوطة التي تجعل أي دارس اجتماعي يعتمد في تقييمه للأعمال الأدبية على وجهة نظر الناقد فيها، حتى تسوغ له شهادته النقدية حق ستخدام هذه الأعمال الأدبية في دراساته الاجتماعية. لأن عالم الاجتماع ليس مؤهلاً في الغالب الأعم للحكم على قيمة العمل الأدبي الأدبية، ومن هنا فإنه قد يعتمد في استنباط بعض نتائجه الهامة على أعمال ذات قيمة أدبية ضئيلة، وربما معدومة، وإن كانت قيمتها الاجتماعية في نظره عالية نسبيا.

ومن المعترف به بين الكثيرين من دراسى علم اجتماع الأدب «أن عالم الاجتماع حينما يوجه اهتمامه إلى الأدب يحس إحساساً دائما بأن الناقد الأدبي يفح فوق عنقه. ومما يزيد الأمر تعقيداً أنه يشعر بالإضافة إلى هذا الاحساس بالحرج بأن الناقد الأدبي قد يكون على صواب».(٤٧) وقد ساهم عدد من نقاد الأدب في مضاعفة حرج علماء الاجتماع في هذا المجال عندما أكد بعضهم «أن الأدب سيجود على عالم الاجتماع، أو على أي شخص آخر، بما يمكن أن يقدمه إذا ما تنول كأدب. والأدب الذي أعنيه هنا هو الذي تطل في أي محاولة لتعريفه عناصر التقييم الحكمي بشكل أساسي، وهو الذي يمنح نفسه فقط للقاريء الذكي القادر على النقد المتبصر الحساس. وعلى الاستجابة الملائمة والمتذوقة لاستعمالات الفنان الحاذقة والمراوغة للغة، ولتعقيدات البناء الفني وأنساقه».(٤٨) وحتى يتخلص عالم اجتماع الأدب من هذا الحرج فقد لجأ إلى حيلة تعويضية مالبثت أن فتحت أمامه الباب للغوص في مزالق جديدة، وهي حيلة الإمعان في التجريبية العلمية. ومن هنا كان من الضروري حتى يمكن لدارسي هذا المنهج الجديد من الإسهام في إثراء معرفتنا، بالأدب والمجتمع على السواء، أن يتسلح بموهبة الناقد الأدبي، وبصيرته ومعرفته، وبأدوات عالم الاجتماع، واستقراءاته ومعياريته.

فالجمع بين أدوات الناقد وعالم الاجتماع ضروري في هذا الميدان «لأن علم اجتماع الأدب هو محاولة استقصاء مجموعة كبيرة من التساؤلات المفتوحة عن الأدب والمجتمع، على أمل إضاءة الأدب في علاقته بالبيئة الاجتماعية من ناحية، وتحقيق بعض من الفهم للمجتمع والتاريخ من ناحية أخرى. أو على أقل تقدير سيهتم بالتساؤل عن طبيعة هذا الفهم وقيمته وحدوده».(٤٩) ومن الواضح أن تعبير علم اجتماع الأدب، يوحي للوهلة الأولي بأنه «يغطي نوعين مختلفين من مجالات البحث: حيث يتناول بالتتالي الأدب كمنتج استهلاكي، والأدب كجزء جوهرى مكون للواقع الاجتماعي، أو بمعني آخر يتناول المجتمع باعتباره مكان أستهلاك الأدب مرة، وباعتباره موضوع الإبداع الأدبي مرة أخرى».(٥٠) لكن أي رغبة حقيقية في

الأضطلاع بأي دراسة منهجية اجتماعية للأدب، لابد أن تأخذ في اعتبارها الطبيعة النوعية لهذا الأدب، وقوانينه الخاصة، في نفس الوقت الذي تستعمل فيه وعيها بالواقع الاجتماعي لإضاءة كل من العالمين الأدبي، والاجتماعي على السواء. «فعلم اجتماع الأدب يستهدف فهم معنى العمل الأدبي. وهذا يعني إيضاح كل شبكات المعانى التي يفصح عنها التحليل الداخلي للعمل»،(٥١) وعقد العلاقات بين هذه الشبكات وبين نظائرها المستقاة من دراسة واقع الشريحة الاجتماعية التي صدر عنها العمل.

لكن ترى ، ما الذي يمكن أن يستفيد به عالم الاجتماع من دراسته للأدب كمؤسسة اجتماعية نوعية؟ خاصة وأن هناك من علماء الاجتماع من يزعم بأن دراسة علم اجتماع الأدب لاتقدم شيئا ذا بال لتطوير النظرية الاجتماعية(٥٢) ويحاول جون هول أن يجيب على هذا السؤال إجابة مغايرة لتلك التي طرحها فروستر وكينفورد في مقالهما هذا، إذ يرى أن هناك مجموعة من الأسباب تدفع عالم الاجتماع إلى الاهتمام بالأدب، فقد يساعد هذا العلم على فهم النصوص الأدبية نفسها، وقد يستفيد هو نفسه من دراسته لهذه النصوص، لأن علم الاجتماع لايزعم لنفسه احتكار الأساليب أو المناهج التي تكفل الكشف عن حقيقة الواقع الاجتماعي. فضلاً عن «أن الأدب له دور فعال في جعل علم الاجتماع أكثر حساسية للمجتمع بشكل عام، ولردود أفعال الأفراد لمجتمعهم بشكل خاص. كما أنه من المعقول الدفع بأن الخيال الأدبي يستحق عناية خاصة. لأنه قادر على البحث في طبيعة المشاعر الموضوعية. ولأنه يزودنا أحيانا بمعلومات عن بعض الموضوعات المعينة. وأخيراً لأن الدليل المستقي من الأدب يمكن أن يتميز بالعمق والاستيعاب في التناول. ولذلك فأن استقصاء كونراد لمشاكل الأفراد المعزولين أو المستوحدين، تقدم لنا فهما أشمل للمشاعر المتعلقة بذلك، من الذي يقدمه لنا تناول دوركايم لنفس الموضوع».(٥٣)

غير أنه من الأجدر بنا في هذا المجال، وقد اعترف لنا أحد علماء الاجتماع أنفسهم بأن الأدب قد يقدم استقصاء أعمق لمشكلة إنسانية واجتماعية ما من ذلك الذي يطرحه عالم الاجتماع، أن نعكس السؤال نفسه ليصبح: ما الذي يمكن أن يستفيده الأدب عموما والنقد الأدبي بصفة خاصة من التناول الذي يتعرض فيه عالم الاجتماع لمختلف جوانب الظاهرة الأدبية باعتبارها مؤسسة اجتماعية؟ وهذا هو السؤال الأكثر أهمية بالنسبة للدراسة النقدية، والذي تتطلب الإجابة عليه التعرف على مجموعة من التخصصات الفرعية التي تندرج تحت الإطار المنهجي العريض لعلم اجتماع الأدب مثل «علم اجتماع القراء وجمهور المتلقين، وعلم اجتماع الموزعين، وعلم اجتماع المؤسسات الثقافية، وعلم اجتماع المضمون، وعلم اجتماع الأنساق الإشارية».(٥٤)ناهيك عن علم اجتماع المؤلف، وعلم اجتماع الأجناس الأدبية المختلفة، والتي حظيت منه الرواية بالنصيب الأكبر من الاهتمام. ولما كان من الصعب تناول كل هذه الفروع و المجالات التي تهتم بها الدراسة الاجتماعية للأدب في نهاية هذه الدراسة بصورة متعجلة دون أجحاف أو تعسف، فسأكتفي هنا بإحالة القاريء الذي يرغب في التوسع في هذا المنهج الجديد إلى مجموعة من الدراسات الهامة في هذا المجال،(٥٥) حتى يإذن الله أن أعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى، أو يعود إليه غيري وإن استهوته بعض أبعاده أو قضاياه.

❖

هوامش وإشارات:

(١) لمزيد من التفاصيل عن هذه النظريات راجع: Alan Swingewood and Diana Laurenson, The Sociology of Literature (1972),- pp 5 -23

(٢) Joan Rockwell, "A Sociology of Literature and Society" in The Sociology of Literature: Theoretical Approaches (eds) Ruth and Janet Wolff (1966), pp 38

(٣) ابن خلدون، المقدمة، طبعة كتاب الشعب، ١٩٧٠، ص ٢٢٨-٢٢٩.

(٤) لمزيد من التفاصيل راجع: Walter H Bruford, Literary Criticism and Sociology (ed) Stelka, (1943), pp 3 -4

(٥) ألان سوينجوود، المرجع السابق، ص. ٢٦.

(٦) المرجع السابق، ص ٣١.

(٧) لمناقشة آراء تين بالتفصيل راجع المرجع السابق ص. ٣١-٤٠ وكذلك Harry Levin, "Literature as an Institution", in Sociology of Literature and Drama (eds) Elizabeth and Tom Burns (1973), pp 56 -70

(٨) ألان سوينجوود، المرجع السابق، ص ٣٢.

(٩) لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع راجع: Raymond Williams, Marxism and Literature (1972), pp 75 - 100

(١٠) Fredric Jameson, The Prison House of Language (1972), p 43

(١١) Tony Bennett, Formalism and Marxism (1979), p 46

(١٢) فريدريك جيمسون، المرجع السابق، ص ٥٠.

(١٣) توني بينيت، المرجع السابق، ص ٦٦.

(١٤) المرجع السابق، ص ٧٩.

(١٥) John Hall, TheSociology of Literature (1979), pp. 13 - 43.

(١٦) راجع Roland Barthes, The Pleasure of the Text, trns. Richard Miller (1976)

(١٧) Jonathan Culler, Structuralist Poetics (1975), p.4.

(١٨) جون هول، المرجع السابق، ص ١٦.

(١٩) لمزيد من التفاصيل عن هذه الفكرة راجع: Pierre Macherey, A Theory of Literary Production (1978) and Terry Eagleton, Criticism and Ideology (1976).

(٢٠) Elizabeth and Tom Burns (eds) Sociology of Literat ure and Drama (1973), p 20.

(٢١) Herbert Block, "Towards a Development of the Sociology of Literature and Art Forms", in American Sociology Review, vol. 8 No: 3, June 1943, p 314

(٢٢) Lucien Goldmann, "The Sociology of Literature: Status and Problems of Method" in The Sociology of Art and Literatuure eds) M Albrecht and james Barnett (1970), p 584

(٢٣) Howard gardner, The Quest for Mind (1976), p 10

(٢٤) لمزيد من التفاصيل عن فكرة البنائية الخاصة بالتعارض بين التتابع Diachronic والتزامن Synchronic راجع زكريا إبراهيم، مشكلة البنية (١٩٧٧)، ص ٥٢-٥٥، وكذلك Robert Scholes, Structuralism in Literature (1974), pp. 13 - 22

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٢.

(٢٦) Roger Pincott, "The Sociology of Literature", in Archives Européennes de Sociologie, Vol. 19 (1970), p 190

(٢٧) راجع في هذا الصدد كتابي جولدمان The Hidden God (1956) and Towards a Sociology of the Novel (1975) وكذلك كتابي سوينجوود The Sociology of Literature (1972) and Novel and Revolution (1976)

(٢٨) لمزيد من التفاصيل راجع مقال جولدمان المذكور في هامش ٢٢

(٢٩) ألان سوينجوود، المرجع السابق، ص ٦٣.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٦٦.

(٣١) المرجع السابق، ص ٦٧.

(٣٢) جون روكويل، المرجع السابقو ص ٣٥.

(٣٣) C Wright Mills, The Sociological Imagination (1959), p 240

(٣٤) إليزابيث وتوم بيرنز، المرجع السابق، ص ١٥.

(٣٥) Milton Albrecht, "Art as an Institution", American Sociological Review, Vol. 33, No , June 1968, p 383

(٣٦) Milton Albrecht, "Art as an Institution", American Sociological Review, Vol: 39, No 6 (1974), p 775

(٣٧) ميلتون ألبريشت، المرجع السابق، ص ٣٨٦.

(٣٨) أخذت هذه العناصر بشيء من التصرف عن ميلتون ألبريشت في مقاله بالمرجع السابق.

(٣٩) راجع James Feibleman, The Institutions of Society (1956), pp 7 -26

(٤٠) راجع Stephen Pepper, The Sources of Value (1958), pp 7-26 & 53

(٤١) J. O Hertzler, American Social Instiution (1961), pp 4 -32

(٤٢) راجع Talcott Parsons and Edward Shils, Towards a General a General a Theory of Action (1951). pp 8 - 216

(٤٣) راجع Lewis Coser, The Function of Social Conflict (1954) pp. 40 -57

(٤٤) راجع H Gerth & C. Wright Mills, From Max Weber (1946), pp 3- 34

(٤٥) ميلتون ألبريشت، المرجع السابق، ص ٣٩٠.

(٤٦) Peter Forster & Celia Kennefors "Sociological Theory and the Sociology of Literature", in The British Journal of Sociology, Vol: 24, No: 3 (1973). p .350

(٤٧) المرجع السابق، ص ٣٥٩.

(٤٨) F. R. Leavis, The Common Pursuit (1952) p 193

(٤٩) Jacques Leenhardt, "The Sociol- (50) 7, J L Sammons, Literary Sociology and Practical Criticism (1977). Sociology of Literature:: Some Stages in Its History" in International Social Sciences Journal, Vol 19, No: 4 (1967), p 517

(٥١) المرجع السابق، ص ٥٣١.

(٥٢) راجع مقال بيتر فورستر وسيليا كينفورد السابق ذكره.

(٥٣) جون هول، المرجع السابق، ص ٣٨.

(٥٤) Raymond Williams, "Developments in thr Sociology of Culture" in Sociology, Vol: 10, No: 3 (1976), p 505

(٥٥) بالإضافة إلى معظم المراجع الواردة في هذه الدراسة راجع بشكل خاص: السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، القاهرة،

١٩٧٠، وفتحي أبوالعينين، الأدب والقيم الاجتماعية القروية، رسالة ماجيستير مقدمة إلى آداب عين شمس، (١٩٧٦)

Diana Speaman, The Novel and Society, Janet Wolff, Hemeneutic Philosophy and the Sociology of Art (1975)

Levin Schuckingy of Literary Taste (1944)

Robert Eacaipit, The Sociology of Literature (1958)

and La littératuie et le soial. eléménts pour une sociologie du la littérature (1958)



وظائف الخطاب النقدي
وآفاق فعاليته

غبت عن مصر قرابة سبع سنوات(*) قضيتها في البحث والدراسة بانجلترا. فلما عدت قبل شهور قلائل، هالتني حالة التدهور الثقافي التي انتابت مصر، في تلك السنوات العجاف. وقد كنت أسمع، وأنا في الخارج، عن أزمة الثقافة في مصر، وأتابع بقدر استطاعتي أخبار تردي الحياة الأدبية المصرية؛ ولكن ليس من رأى، كمن سمع وتابع من بعيد. خاصة وأن الرؤية الجديدة، هذه المرة، تتم من خلال عين اكتسبت معايير جديدة، وقيما مغايرة. وقد صدمتني ـ وما زالت ـ الأمراض التي فتت في عقد الثقافة، بمفهومها الاجتماعي والحضاري الشامل، وعصفت ببعض القيم الاجتماعية، والثقافية السليمة، وأحلّت مكانها قيما شائهة غريبة، ومسخت الكثير من المسلمات، والبديهيات، التي أنفقت أجيال متعاقبة من كتاب العربية، ومثقفيها، زهرة العمر لترسيخها، وتأصيلها في واقعنا الثقافي. فقد عصفت رياح الانفتاح السموم، بالكثير من قيم الصدق والحق والعدل والأمانة، التي لا نهوض لمجتمع بدونها، وأطاحت أول ما أطاحت بقيمة العلم، والمعرفة.

وأدهشني أكثر من هذا كله أن عدداً من الوجوه الثقافية الجادة قد جرفتها موجة التدهور، والضحالة، فانخرطت فيها كالسائرين نياما. وأن سطوة المادة عليهم كانت أقوى من حق المعرفة لديهم، ومن واجب قيمها عليهم. ويبدو أن هذا التدهور ـ وقد حدث بصورة تدريجية، وضرب بجذوره في شتى مناحي الحياة الثقافية، على مدى أعوام ـ قد أسدل عباءته الكثيفة على العقول. فلم تغب عنها الرؤية فقط، وإنما شاركت ـ كالمنومين مغناطيسيا ـ بفعالية في أحكام قبضة التدهور، على الواقع الأدبي، وفي مسخ القيم الثقافية التي تنتفي في غيابها، أهمية ما سبق أن أنجزته هذه الوجوه الثقافية ذاتها، في ماضيها القريب أو البعيد.

وأدهشني كذلك استشراء وهم شائع، بأن النقد الأدبي، أدنى مكانة من بقية فنون التعبير الأدبي الأخرى، كالرواية والأقصوصة والمسرحية. وأنه ليس عملاً أبداعيا، بقدر هذه الفنون الأخرى. بل وأكثر من هذا، هناك اعتقاد خاطئ، بأن النقد عالة على هذه الفنون الأدبية، وبأن بإمكان الحياة الثقافية أن تستمر، وأن تتقدم وتزدهر، بدونه. وفي هذا كله قدر كبير من الشطط والخطل، وقدر أكبر من الجهل بوظيفة النقد الأدبي، أو الدراية بدوره وطبيعته. ومقدار من الغفلة عن العلاقة الجوهرية، بين النقد الأدبي، والتقاليد، والمواريث، الأدبية، من ناحية، وبينه وبين ما اصطلح على تسميته بالحركة الثقافية، أو الحياة الثقافية من ناحية أخرى. فبدون النقد الأدبي لا تتضح التقاليد الأدبية، ولا تتبلور القيم والمعايير الثقافية، ولا يكتسب

التراث القومي والثقافي للأمة أبعاده وقيمه المعيارية، ولا تتخلق هذه الظاهرة الحيوية الخلاقة التي نعرفها باسم الحياة الأدبية، بل تقع فريسة المسخ والتشويه.

وأولى القيم التى عانت عملية المسخ الأوفيدية هذه هي العقلانية. وسوف نتناول هنا تبديات مسخ هذه القيمة الكبيرة في مجال واحد، هو ميدان النقد الأدبي، حتى يكون كلامنا أقرب إلى التخصيص، منه إلى التعميم. وحتى لا نجافي العقلانية، في الوقت الذي نندب فيه ما جري لها، من مسخ وتشويه. لأن العقلانية كقيمة، تضرب في تراثنا إلى صدر الإسلام، وتزدهر أيام الدولة العباسية بصورة مشرقة، وتشكل في نفس الوقت جوهر محاولة العقل العربي للنهضة، والتقدم، في تاريخه الحديث. هذه العقلانية قد اكتسبت منذ الطهطاوي، ومحمد عبده، وطه حسين، سمة جديدة هي المنهجية. وهذه المنهجية هي التى تدعونا إلى التعرف السريع على الوظائف الأساسية للنقد الأدبي، قبل أن نختبر مدي الازدهار، أو التدهور الذي أنتاب هذا النشاط الأدبي في السنوات الأخيرة. فللنقد الأدبي، على غير ما هو شائع، مجموعة كبيرة من الوظائف الحيوية، التي لابد أن نتعرف على ملامحها بصورة أكثر تفصيلاً، لنعرف ماهية النقد الأدبي على حقيقتها.

(١) وظائف النقد الأساسية:

ومن البداية نجد أن أولى وظائف النقد الأدبي الأساسية، هي متابعة النشاط الأدبي بالنقد، والدرس، والتحليل. ليس لأن النقد والدراسة والتحليل أهداف مطلوبة لذاتها، ولكن لأن النقد، باعتباره قراءة ذهن مدرب على التذوق، دارس لإنجازات الأدب الإنساني في الميدان الذي ينتمي إليه العمل الأدبي وتراثه، يقوم بخلق جسر قوي، بين القارئ والعمل الأدبي، من جهة، وبين العمل الأدبي وتراثه، من جهة أخرى. بالصورة التي تضمن استمرار التطور، وتقي الحركة الأدبية من النكوص، والجمود، والانتكاس، وتساعد الكاتب المبدع على إرهاف أدواته الفنية، وتعميق وعيه بإمكانيات الجنس الأدبي الذي اختار الإبداع فيه، وتحليل مكوناته. وتقوم الدراسة والتحليل الذي يعتمد على مناهج نقدية متعددة، بتوسيع أفق العمل الأدبي، والتعرف على مكوناته، وربطه بالظروف التي صدر فيها، وبالواقع الذي يعبر عنه، ويتوجه إليه معاً، حتى تتسع فائدة القارئ، من العمل وحتى يستفيد الكاتب الناشئ من أعمال من سبقوه. لأن التحليل، بأعتباره النقيض لعملية الإبداع، القائمة على التركيب، يضيء للكاتب المحتمل الطريق، ويرهف حسه بالأدوات، والتقاليد، والمواضعات الأدبية.

وإذا ما تلفتنا حولنا في الواقع الأدبي، لنحاول التعرف على حاضر هذه الوظيفة الهامة، سنجد أن قنوات هذه المتابعة النقدية، توشك أن تكون مغلقة كلية. فقد أدي غياب المجلة الثقافية المتخصصة، إلى غياب المتابعة النقدية الجادة بالتالي. ولم يعد هناك مجال لغير المتابعات الصحفية السريعة، التي تنهض على التسطيح والمجاملة، وتفتقر إلى الموضوعية والمنهجية، وإلى الثقافة الأساسية للناقد، والتي لا يستطيع بدونها أن يكسب متابعته، الدور أو العمق. وقد لا يكفي غياب المجلات المتخصصة وحده، للإجهاز على هذه الوظيفة الجوهرية للنقد، فطالما هاجرت الأقلام المصرية في الماضي إلى مختلف المجلات العربية المتخصصة، وطالما شاركت في تحرير معظم الدوريات الثقافية الهامة في الوطن العربي. وعادت ثمار إسهاماتها النقدية إلى الساحة المصرية لتمارس فعاليتها فيها من جديد، وقد ائتلفت مع إسهامات عربية أخرى، أو اكتسبت بسبب الغربة مذاقا جديدا. ولكن الحصار المضروب حول هذه المجلات، وغيابها من ساحة التوزيع والتداول في مصر، وتقطيع الجسور بين الكاتب المصري وهذه المجلات، وبالتالي بينه وبين

قطاع كبير من جمهوره العربي المحتمل، يقضي على البقية الباقية من الأمل في الاضطلاع بهذا الدور.

أما الوظيفة الأساسية الثانية للنقد، فهي خلق تيار من الرؤي الجديدة، والأفكار الثقافية، التي ترفد حركة الإبداع، وتضع الحركة الثقافية المحلية، في وسط العصر الذي تعيش فيه، وتصل هذه الحركة بتراثها القريب والبعيد. وتساعدها على المغامرة في استكشاف الأصقاع المجهولة، وتحثها ـ أو على الأقل تحث قطاعا منها ـ على عدم الاستنامة لدعة إنجازاتها، وعلى توسيع أفق هذه الإنجازات بشكل مستمر. فليس على النقد أن يقنع بدور التابع لما يدور في الواقع الثقافي، أو حتى المشارك في فعاليات هذا الواقع، وإنما عليه أن يطمح إلى القيام بدور ريادي فيه. ويتحقق هذا الدور الريادي، إلى حد ما، من خلال دراسة النقد لما يدور في شتى الثقافات الإنسانية الأخرى، وتقديم مايري أن احتكاك ثقافته به قد يفيد هذه الثقافة، أو يلهم مبدعيها، أو يطرح بعض الحلول لما تواجهه من مصاعب، أو مشكلات، وبهذا يساهم النقد لافي إثراء ثقافته وحدها، وإنما في عقد حوار خلاق بينها وبين غيرها من الثقافات الإنسانية كذلك.

ويتم ذلك عن طريق الدراسات النظرية التي تطرح مجموعة من الأفكار المجردة التي استقاها النقد من حصيلة معرفته الثقافية الواسعة بالإنتاج الأدبي من ناحية، ومن إمكانياته الإبداعية القادرة على تلمس الإرهاصات، وفرض النسق على الفوضى. كما يتحقق ذلك أيضا عن طريق الدراسات التاريخية، التي ترهف إحساس الحاضر بالماضي، وتثير القضايا الفكرية، والأدبية الهامة، التي تساعد على بلورة فكر الحركة الأدبية، وتمكن المشاركين فيها من تمحيص رؤاهم، وصياغة مواقفهم، وأفكارهم المبهمة.

وهناك رافد هام لهذه الوظيفة وهو حركة الترجمة، والمتابعة الواعية النشطة لإنجازات الأدب والفكر النقدي الإنسانيين. فالترجمة، ومتابعة ما يدور في العالم، ترهفان قدرة الذهن الأدبى على التعامل مع الكثير من ظواهر مجتمعه وقضاياه، وتنميان مقدرته ـ من خلال الاحتكاك الدائم بالآخرين ـ على الخلق والإبداع. وإذا ما نظرنا إلى الواقع المصري في السبعينيات، سنجد أن هذه الوظيفة الأساسية للنقد غائبة كلية، أو شبه غائبة عنه. فقد أنحسرت حركة الترجمة، التي أزدهرت منذ الأربعينيات، ونشطت في الخمسينيات والستينيات. ونضبت تيارات الرؤى والأفكار الثقافية، بعد أن ساد الرأي الواحد، والفكر الواحد، في مناخ يدعو، لمرارة المفارقة، للانفتاح الاقتصادي على العالم. يستورد كل السلع الكمالية، وغير الكمالية، ولكنه يقيم السدود في وجه المنتجات الثقافية، ويؤمن الانغلاق الثقافي ويطبق في الوقاع أشد أشكاله تخلفا، ويدعو أي أفكار لا توافق هواه الفكري أو السياسي بالأفكار المستوردة.

ومن مفارقات هذا الوضع المؤسية أن من يصمون الفكر الإنساني بالاستيراد، ويطالبون بمصادرته وإلغائه، يلغون في كل المنتجات المستوردة من الملبس، والمشرب، والمأكل، وكل أدوات الحياة. ولا يرفعون أصواتهم مطالبين بمصادرة البضائع المستوردة الفاسدة التى تغرق الأسواق، بنفس الحماس الذي يطالبون فيه بمصادرة الأفكار المستوردة، حتى ولو كان فيها خير الوطن. لذلك كان طبيعيا أن يجلب هذا الوضع الرمم الثقافية من قبورها، لتؤيد هذا الخط الواحد، والفكر المتخلف الواحد. ولترفع سيف الارهاب، والالحاد، في وجه كل من يريد أن يتصدى بالعقل وحده، لموجة الابتذال، والتخلف والتسطيح. ومن الطبيعي ألاّ تتحقق هذه الوظيفة الجوهرية في غياب الحرية، والحوار العقلاني السليم. فقيمة الحوار قد ألغيت ومسخت، لأن الحوار أصبح قرينا للشغب، ورديفا للعيب، ولأنه الباب الذي تدخل منه العقلانية، التي حاولت الحركة الثقافية المسيطرة أن تجهز عليها.

الوظيفة الجوهرية الثالثة للنقد الأدبي، متعلقة بالوظيفة السابقة، ومتصلة بها بشكل وثيق. وهي تغيير الحساسية الأدبية، واكتشاف عناصر الحساسية الأدبية الجديدة أو أجنتها الطالعة من فيئها، وهى

لاتزال مجرد إرهاصات واعدة، تتخلق تحت جلد الحساسية القديمة السائدة. وقد شهدت الستينيات بالفعل ميلاد حساسية أدبية جديدة، وهي، ككل حساسية جديدة، تتسم بالثورة على التقاليد الأدبية السائدة، وتأسيس تقاليد جديدة، ليست مقطوعة الوشائج كلية بالتقاليد القديمة، وإن كانت بالقطع مغايرة لها. وحاولت هذه الحساسية الجديدة أن تستوعب هموم الشخصية المصرية/العربية، وأن تبلور مطامحها، وصبواتها. وأن توسّع أفق الأشكال التعبيرية، وتعمّقها. ذلك لأن الحساسية الأدبية، نتاج كثيف ومعقد، لمجموعة كبيرة من المتغيرات، ومجموعة أقل من الخيارات، وعمليات الفرز، والمراجعة الراغبة في مد جذور الجديد في القديم نفسه، واقتلاع ما تري عدم ملاءمته للمتغيرات الجديدة، من رواسي العالم القديم، والحساسية المحتضرة. وهذا ما استطاعت كتابات جيل الستينيات الإبداعية والنقدية أن تحققه، وأن تلفت لنفسها أنظار الواقع الثقافي العربي من خلاله.

فلما جاءت السبعينيات، أعلنت الردة الثقافية الحرب على هذه الحساسية الجديدة. ودعت كل من مات بالسكتة الثقافية، إلى أن يهب من جديد، في نشور كابوسي مقلوب، ويملأ الدنيا لغطا، وكتابة، لعل هذه الكتابات تروج، وتطمس ما حاولت الحساسية الجديدة تأسيسه، من رؤي، وتقاليد. لكن اللغط يعلو، وتملأ الشباح القديمة المقاعد الثقافية الشاغرة، دون أن تفلح في تأسيس قيمة واحدة جديدة، أو ترد الحياة إلى القيم القديمة التي شاخت، وإن نجحت في مسخ الكثير من القيم وتشويهها، وفى العصف بهذه الوظيفة الهامة للنقد الأدبي وتعطيلها، وفي عرقلة إسهام جيل الستينيات بكامل طاقته في الحياة الثقافية المصرية، وضخ دمائه الجديدة في عروقها، فكانت كل مظاهر تصلب الشرايين الفكرية، والأدبية، والثقافية، التي تعاني منها.

أما الوظيفة الأساسية الرابعة فهي إعادة تقييم المسلمات الأدبية وتمحيصها، وإعادة النظر في سلم المكانات الأدبية، كل فترة من الزمن. وهي عملية ضرورية لضمان حيوية أي أدب إنساني، ولمراجعة الذات بغية التعرف على أكثر جوانبها قدرة على النمو والتطور، لأنها تهدف إلى إدخال عدد من الكتاب إلى منطقة الضوء، وتراجع عدد آخر بالقطع إلى منطقة الظل، وإلى إسقاط مجموعة من المفاهيم الأدبية، ونهوض مجموعة بديلة من القيم الأدبية والنقدية، لتحتل المكان الشاغر، وقد قام النقد الأدبي في الخمسينيات بهذه الوظيفة، إلى حد كبير. وكان من نتيجتها أن دخل عدد كبير من الكتاب منطقة الضوء، وتراجع عدد آخر إلى منطقة الظل. وأن سقطت مجموعة من المفاهيم الأدبية وقامت بدلاً منها مجموعة أخرى من القيم الأدبية والنقدية. فبدون مراجعة الخمسينيات النقدية ما فرضت كتابات يوسف إدريس وعبدالرحمن الشرقاوي وسعد مكاوي وأشعار بدر شاكر السياب وصلاح عبدالصبور نفسها على الساحة الثقافية، ولما خرجت كتابات نجيب محفوظ، ومحمود البدوي، وسعد مكاوي من منطقة الظل، التي عانت من البقاء فيه لفترات غير قصيرة. وبدون هذه المراجعة لما تراجع تأثير محمود كامل الكاسح في الثلاثينيات والأربعينيات إلى منطقة الظل. وبدون هذا التقييم وإعادة النظر لايمكن أن تتبلور شخصية الجيل الأدبي الجديد، ولا حتى الحركة الثقافية ككل، في عقد من العقود. كما لا يمكن أن تقوم رؤى وتقاليد الحساسية الجديدة، على خلفية متماسكة من الفهم العقلي للماضي، أو المعرفة الوثيقة بالحاضر.

ولأن الإنسان في حركة تغير مستمرة، يتفاعل فيها الحاضر مع الماضي بشكل مطرد، فإن الفكر الإنساني الخلاق لا يحتمل الجمود، ولا يتعايش مع الثوابت، التي تحاول معاندة حركة التغيير. ولأن الفكر الإنساني في تطور مستمر، فإن ما بدا أنه قمة الإنجاز في عصر من العصور، ينزع عنه العصر التالي كل هالات التقدير، ليسبغها على من ظلت أعماله في الظل أو سربلها النسيان، بينما حظيت أعمال الآخرين بالغار. فربما كانت أعمال الظل هذه، والتي بدت هامشية وقتها، هي التي تنطوي على أجنة الرؤى الجديدة

والحساسية البكر. وربما كانت طليعيتها، هي التي حالت دون تقدير الحركة الأدبية وقتها لإنجازها، أو إحلالها المكانة التي تستحقها، في الواقع الأدبي.

لكن السبعينيات حاولت تثبيت المسلمات القديمة، واستظلت ببعض الهامات الأدبية التى بالغت الحقب السابقة في قيمتها، لتجميد الحركة الثقافية، بل وللعودة بها إلى الوراء. ولما حاولت إعادة تقييم دور بعض الوجوه الأدبية ـ كالدكتور طه حسين مثلاً ـ عمدت إلى هدم أهم ما كرّس هذا الرائد الكبير حياته له، ألا وهي العقلانية كقيمة في التفكير، والمنهجية كأسلوب للبحث، فبدون هدمها لا يستطيع التسطيح، والابتذال، أن يتمكن من الواقع الثقافي وأن يعود به إلى الجهالة والظلام. وأغلب ظني أن الجيل الذي ستقع عليه مغبة هذا الجمود، هو الجيل الذي حكمت عليه الأقدار أن يبلور إنجازه الثقافي في هذا المناخ المعلول. لأن العبء عليه سيكون مضاعفا، ولأن هذا المناخ الثقافي المعلول سيترك بصماته على نصوصه وعي ذلك أم لم يعه، ولأن الاعتراف بإنجازه سيكون صعبا، وقاسيا.

أما الوظيفة الخامسة، فإنها توشك أن تكون حصيلة هذه الوظائف الأربع، التي تناولناها. لأنها صياغة المعايير، وبلورة المواضعات الأدبية، التي تمكن الكاتب من تلمس طريقه بسهولة، كما ترشد القارئ في غياهب الإنتاج الثقافي الغزير، الذي يطغى فيه الغث، على الثمين، في كثير من الأحيان. وهي وظيفة لا يستطيع النقد أن يحققها إلا إذا كان نقدا إبداعيا قادراً على الخلق، متحرراً من أسر المحاكاة والتقليد. لأن عليه أن يبلور المعايير والمواضعات، التي ترهف وعي الحركة الثقافية، لا بأصول الفنون التعبيرية التي تتعامل معها فحسب، وإنما بطبيعة خصائصها، ومميزاتها القومية، أو بالأحرى بهويتها التي يساهم الاتصال الوثيق بالماضي في تكوينها، بقدر مساهمة الانفتاح على الحاضر في ترسيخ عرى العلاقة بين معاييرها النظرية، وواقعها الحياتي. ففي معايير ومواضعات أية ثقافة قومية، قدر ثابت، ومقدار متغير ومتحور، وعلى النقد أن يحافظ دائما على التوازن، بين هذين المقدارين، لأن في طغيان الأول الجمود والتحجر، وفي سيادة الثاني الاقتلاع، وفقدان الهوية.

ومن خلال هذه الوظائف مجتمعة، وهي وظائف متزامنة ومتكاملة معا، نعرف أن النقد الادبي من أهم فنون التعبير الأدبية، وأن له مجموعة من الوظائف الحيوية، التي لا تقل أهمية عن وظيفة الفنون الأخرى. ومن هنا فإن القول بثانويته، أو افتقاره إلى الاستقلال، ووضوح الشخصية، فيه شئشىءكبير من الحيف بهذا الجنس الأدبي، الذي لا تقوم بدونه لأية حركة ثقافية قائمة، ولا تزدهر في غيبته ،أو وهنه، الحياة الأدبية في أي بلد من البلدان.

(٢) جدليات العملية النقدية وحركية وظائفها:

وإذا كانت هذه الوظائف المتعددة تخلق جدلياتها الثقافية، فإن ثمة اجتهادات كثيرة حول أزمة النقد الأدبي العربي خاصة، وأزمة الثقافة العربية عامة، وحول تعرض الحركة الثقافية العربية، لكثير من الانتكاسات والانكسارات على مر تاريخها الحديث. فما أن يرتفع مدّ العقلانية، والتقدم، في فترة من الفترات، وتأخذ أمواجه في اكتساح الرؤى اللاعقلانية والخرافية، واقتلاع الأوهام، حتى تنحسر من جديد، أمام الضربات المحكمة التي يوجهها إليه الفكر الرجعي، والتراجعي، بدأب وإصرار. وما أن تزدهر حركة الأدب في مرحلة من المراحل، ويبدأ إنتاجها في التطور والنمو، حتى يعتريها الذبول، أمام عصف رياح الجهالة، وفقدان المعايير، والاستنامة إلى مجموعة من المسلمات التي وضعت، وربما فرضت على الثقافة

العربية، في فترات سابقة، تخطاها تطور التاريخ العربي في العصر الحديث. وما أن يستقر المصطلح النقدي فى فترة من الزمن، ويأخذ في التحدد والتفاعل مع الواقع الأدبي، حتى يشوبه التمييع، وينوش أطرافه الالتباس، والغموض. وما أن يتبلور تيار نقدي واضح، له معاييره النظرية والتطبيقية، في التعامل مع الواقع والتجربة الفنية على السواء، وفي تقييم الأعمال الفنية والإبداعية، وتحليلها بقدر من الموضوعية والتجرد، وفى تقويم اعوجاج الحياة الثقافية، وطرح قضاياها بشكل جديد، حتى يضيع في زحام الممارسات اللامنهجية، والتناولات المتسرعة والمبتسرة للأعمال الأدبية، وتخرصات جوقات الخائفين على مكاسبهم، قبل أن يقوى على إرساء مصطلحه النقدي، أو إعادة كتابة تاريخنا الأدبي، أو ترتيب قيمه، وأعلامه، البارزين على أساس موضوعي جديد.

فلأولى وظائف النقد الأدبي الأساسية حركيتها الخاصة، التي تشارك بفعالية في بلورة آليات العملية النقدية، وصياغة جدلياتها الفاعلة. لأنها الوظيفة التي ترد إلى الذهن مباشرة عند الحديث عن النقد، ولأنها تنطوي على عملية تقييم التجربة الإبداعية، وتناول منجزاتها بالعرض والمناقشة. فالنقد بهذه الصورة ضروري لكل التجارب والأعمال الإبداعية، مهما اختلف حظها من النجاح والفشل. فهو ضروري للأعمال الناجحة فنيا، لأنه يبرز مواطن قوتها، ويكشف عن ثراء محتواها، ويشير إلى مستويات المعنى المتعددة فيها. كما أنه يقيم جسورا هامة بين القارئ وبين رؤي هذه الأعمال وإنجازاتها، لأن التجربة النقدية في التعامل مع الأثر الأدبي، هي تجربة في قراءته، تطرح ثمارها على القارئ، لا ليقرأ الأثر على أساسها، وإنما للاسترشاد بكشوفها، وتعميق قراءته الخاصة للعمل، وتمكينه من قراءة الأعمال الأخرى بحس نقدي حاد. وتزداد الجسور التي يقيمها النقد هنا أهمية، كلما ازداد غموض العمل، أو اعتمد على تقاليد ومواضعات فنية، ليس للقارئ العادي دراية كبيرة بها، أو احتمل العديد من التفسيرات المتضاربة، التي قد تبلبل القارئ، أو تصرفه عن الاهتمام به، برغم أهميته كأثر فني متميز.

وإذا بدت هذه الوظيفة النقدية للوهلة الأولي وكأنها محض متابعة، أو حتى لهاث نقدي وراء الأعمال الفنية الجيدة، فإن جانبها الآخر، وهو الكشف عن عوامل الضعف والتهافت في الأعمال الهابطة، قد ينفي عن النقد فكرة التبعية، ويؤسس في ساحته قيمة هامة وهي المعيارية. فالنقد معيار أي ميزان حساس، ذو ضمير، حيٌ متيقظ أبداً. والحياة الأدبية التي لا ينهض فيها النقد بأدواره المتعددة تلك، هي حياة بلا ضمير، تتفشي فيها الأمراض وتتفاقم فيها المشكلات، وتتأرجح بين الوقوع في وهاد الجمود، أو التخبط في أحابيل الميوعة الفكرية. ولكنها لا تحقق إمكانياتها الكاملة أبداً دون الاضطلاع بكل وظائفه المتعددة فيها.

وفي ظل المناخ الثقافي السائد الذي تتذبذب فيه الحركة الأدبية، صعودا وهبوطا باستمرار، يكون من الطبيعي أن ترتفع الأصوات بالشكوي، بين حين وآخر، من أزمة النقد الأدبي، ومن اختلال المعايير النقدية، وغياب المصطلح الواضح، القادر على تجاوز التعميمات الإنشائية، والوصول إلى تحديدات قادرة على وضع الأمور في نصابها، وعلى تضييق الفجوة الواسعة بين الثقافة والإبداعات الحقيقية، وبين الواجهة الثقافية في كثير من البلدان. والواقع أن تضييق الفجوة بين الثقافة الحقيقية، والواجهة الثقافية، من مهام النقد الأدبي، ووظائفه الأساسية. ذلك لأن تعقيد الظاهرة الثقافية ودخول العديد من العناصر غير الثقافية فيها من نشر، وطبع، ورقابة، وإعلام ،وتسويق، وغير ذلك من الوسائل الداخلة في عملية تحويل العمل الثقافي، أو النتاج الإبداعي، إلى سلعة، أو عملية توصيله إلى القارئ الذي لا يكتمل أثره بدونها؛ كل هذا أدى إلى إمكان وجود هذه الفجوة، بل وإلى اتساعها. كما أن المكانة الاجتماعية، التي تضيفها الجماعة على مبدع العمل الثقافي، تغري الكثيرين من الطامعين في الجاه الاجتماعي، أو الطامحين إلى التأثير في واقعهم، باستخدام شتى الوسائل للاستيلاء عليها، أو انتزاعها من أصحابها الحقيقيين.

ولتعقيد هذه العملية وتشابكها، أصبح من الطبيعي أن تحاول المؤسسة السياسية، القادرة على السيطرة على الكثير من العوامل الفاعلة في حركة الظاهرة الثقافية، و التأثير على آلياتها الفاعلة، أن تدفع بكتبتها إلى واجهة الحياة الثقافية، وأن تكرس أجهزتها الإعلامية إلى إضفاء هالات القيمة، أو الأهمية، على أعمالهم العارية من كل قيمة أدبية. كما أن وفرة الإنتاج الثقافي النسبية، وتنوعه، جعل من العسير على القاريء العادي، أن يقوم بعلمية فرز هذا الإنتاج وغربلته، ناهيك عن الإحاطة به كلية، في عصر لا يترك له فسحة من الوقت، لالتقاط الأنفاس. ومن هنا فإن من اليسير الايقاع به في أحبولة الهالات الإعلامية، التي تضفيها المؤسسة السائدة على كتبتها، بل وتنشئته على زاد ثقافي فاسد وذوق أدبي معتل.

ولهذا كله، تتخلق هذه الفجوة، بين العناصر الشرهة إلى الجاه، أو المكانة الثقافية، برغم خوائها، وعدم أهليتها الأدبية، وبين مبدعي الثقافة، والمسهمين في إثراء الحياة الأدبية، والعقلية، في كثير من الأحيان. ذلك لأن الكثيرين من المبدعين الحقيقيين، غالبا مايترفعون كبرياء منهم، أوتواضعا، عن خوض معارك القوة، مع عديمي الموهبة، أو التكالب على مكاسب مادية، أو معنوية، غالبا ما تنطوي على التضحية ببعض متطلبات فنهم. فييسرون بذلك مهمة الجوارح الثقافية النهمة إلى تصدر الواجهة، وإلى تحويل الثقافة إلى تابع للمؤسسة السياسية، بدلاً من كونها التعبير الحقيقي عن الوجدان الجمعي، وعن رؤاه، وصبواته العميقة.

وقد يقول البعض، إنه لاضير على الثقافة الحقيقية من ألاعيب بهلوانات الواجهة الثقافية، الذين يبتذلون الكلمة، ولاتنطلي أعمالهم الزائفة على متذوقي الثقافة، والمهتمين بها. لكن تعقيد الظاهرة الثقافية، يجعل وجود هذه الفجوة عبئا على الثقافة الحقيقية، وداءً يفت في عضدها. صحيح أن كثيرا من الكتاب الحقيقيين يعزفون عن الزج بأعمالهم ،في تيار الواجهة الثقافية السائدة، لكن عزلتهم عنها، قد تترك مسحة من المرارة على أعمالهم، وحتى على شخصياتهم، وبالتالي قدرتهم على العطاء. كما أن بعد مبدعي الثقافة الحقيقية عن مواقع التأثير، لاتوهن من قدرة أعمالهم على التأثير فحسب، ولكنها تترك القاريء فريسة سهلة لتأثيرات الأعمال الزائفة، والسطحية، لمغتصبي الواجهة الثقافية، بل وقد تؤثر على يقينه، وأحيانا إيمانه، بدور الفن، وقدرة الثقافة على التغيير والفاعلية، في الواقع الذي تصدر عنه، وتتوجه إليه معاً.

ولا يستطيع إنقاذ الثقافة الحقيقية من الانحراف عن جوهرها هذا، ومن تنحيتها عن القيام بفعالياتها الاجتماعية سوي النقد. لأن النقد وحده هو المؤهل لنزع الأقنعة عن ادعاءات مغتصبي الواجهة الثقافية، وتعرية ماتنطوي عليه هذه الادعاءات من زيف. وهو القادر على أن يكون جسرا بين الثقافة الحقيقية، والقاريء الذي طالما تعود على استسهال الإنجازات السطحية والضحلة، لمقتنصي الواجهة الثقافية، والذي تربى على الغذاء الفاسد، لأجهزة الإعلام التي تنحو بطبيعتها إلى التبسيط، وتتجنب التعمق والتكثيف. ومن هنا يحتاج هذا القاريء إلى من يقوّم ذوقه الفاسد، ومن ينهض به من وهدة اعتياد تلقي الأعمال الهابطة، إلى مهاد الرؤية النقدية، القادرة على فرز الجيد من الرديء، وعلى القيام بالتدريج بدور الرقيب الحقيقي على الحياة الثقافية. إذ تشكل اختيارات هذا القاريء الصائبة، قوة فاعلة في الواقع الثقافي، تنفي الضحل، وتشجع على تنمية الاتجاهات الثقافية الحقيقية، من خلال مؤازرتها والوقوف، بالاقبال عليها وحده، إلى جانبها.

ولا يكتفي النقد بهذه الوظيفة الأساسية وحدها، ولكنه يضطلع إلى جانبها بمجموعة من الوظائف الأدبية الهامة، بعضها مرتبط بهذه الوظيفة، وبعضها مستقل عنها. ومن وظائف النقد الأدبي ذات الصلة الوثيقة بالإجهاز على الفجوة بين الثقافة الحقيقية، والواجهة الثقافية، عملية ترتيب البيت الأدبي وتمحيص

مسلماته، ورد الاعتبار إلى من هضمتهم الظروف، أو التقيمات النقدية الخاطئة حقهم. وترتيب البيت الأدبي هنا، وهي جزء من الوظيفة الرابعة للنقد، عملية متعددة المحاور، ومتنوعة الجبهات. تتحقق من خلال تمحيص المسلمات السائدة، والتي يقبلها الواقع الأدبي، كبديهيات لاسبيل إلى الممارة فيها، وإراقة ضوء الشك النفاذ عليها، حتى يعاد تأسيسها على قاعدة رصينة، وإسقاط ما لايصمد منها للمحاكمة العقلية والنقدية الصارمة. فلا شيء أخطر على الواقع الثقافي، من تسليمه بأمور لاتنهض على أساس سليم، ولايبقيها سوي الكسل العقلي، وإخفاق النقد في القيام بمهمته المعيارية.

وتتحقق هذه الوظيفة أيضا من خلال فرز المكانات الأدبية، وإعادة ترتيبها كل فترة، حتى لايمتليء الواقع الأدبي بالأصنام، والأوثان، التي لايجرؤ أحد على المساس بها، وإنما يحفل بالقيم والمكانات الأدبية الحيوية، التي يؤسس إسهامها الأدبي مكانتها، وتنال أخطاؤها من قيمتها، بل وقد تزحزحها كلية عن مكانتها، إذا ماكانت هذه الأخطاء فادحة، إلى الحد الذي تتطلب معه إعادة النظر من جديد، في تاريخ الكاتب، وإنجازاته، ورؤيته معها في ضوء جديد. ولابد من أن تتم عملية إعادة ترتيب المكانات بشكل دوري، ليس فقط لأنها بذلك تضمن لكل من يحقق إنجازا ما، أن يحظي بالاعتراف، ولكن أيضا لأنها تضفي بحركيتها هذه قدرا كبيراً من الحيوية على الواقع الأدبي. وتضمن إعادة النظر في نتائج التاريخ الأدبي، ومن ثم تصحيح أخطائها بشكل دوري، دون أن تتحول إلى مسلمات تعرقل من مسيرة الأدب، وتحد من تطوره، وتمكن الراغبين في توسيع الفجوة بين الثقافة الحقة، والواجهة الثقافية، من تحقيق مآربهم. كما أنها تساهم في الكشف عن الروافد الناضبة، فيتنكب طريقها المبدعون، وعن التيارات الواعدة بالنماء، فيواصلون المغامرة في دروبها الثرية الخصيبة.

وعلى مدى تاريخنا الأدبي الحديث، نلاحظ أن النقد الأدبي، لم يقم بكل هذ المهمات جميعا، ومعاً في أي مرحلة من مراحل تطوره المختلفة، من عصر النهضة، وحتى الآن. وإن كان قد قام في فترات مختلفة بأجزاء، متباينة الحجم، ومتفاوتة الحظ من النجاح، من هذه المهمة، أو تلك. ونلاحظ أيضاً أن قيام الحركة النقدية العربية بهذه الأدوار أو بعضها قد تم بصورة فردية يتناسب مدى حظها من النجاح، مع مدى تبلور رؤية الناقد المنهجية، وعمق نظرته الفلسفية، وحساسية بصيرته الفنية، ورهافة ذائقته الجمالية. ولأن الجهد هنا فردي في الأساس، فإنه يتأثر بغياب الفرد، أو توقفه عن الإبداع النقدي، أو انصرافه عنه إلى أيّ مجال من مجالات الإبداع الأخرى. ولا يتحول في معظم الأحيان إلى جزء جوهري من الإنجاز العقلي أو النقدي، للتاريخ الأدبي الحديث، بسبب غياب الحركة، أو المدرسة النقدية، التي تقوم بتوسيع أفق الإنجاز الفردي، وبإضافة الكثير من الاستقصاءات الهامة له. فالدور الفردي، برغم أهميته، يتميز، شأن معظم الجهود الفردية، بالانقطاع لا بالاتصال. بمعنى أنه يقلّ أن يبني فيه اللاحق فوق ما انتهي إليه السابق؛ ويكثر أن يبدأ من حيث بدأ أسلافه الأسبقون. مما يؤدي إلى قدر كبير من التكرار، أو الحركة الدائرية، لا الحركة المتجهة أبداً إلى الأمام، نحو هدف أو غاية.

ويعود هذا الانقطاع والتكرار الدائم لنفس الجهود إلى أننا لم نتوقف بشكل جدي إزاء هذه الظاهرة، ونبلور كل هذه الإنجازات الفردية المتناثرة، على شتي أنحاء الساحة العربية الواسعة، بصورة تغني عن تكرار الجهود، وتمنع في نفس الوقت حدوث انتكاسات خطيرة، يتم عبرها طمس الكثير من إنجازات العقل العربي، على مدي قرنين من الزمان. لأنها إنجازات متفرقة، ومشتتة، ويسهل طمسها، أو تجاهلها، أو حتى نسيانها. وتنتمي لحظة التوقف الجدي هذه إلى ما يسمي بالثقافة الثقيلة، وهي الشق الثاني من وظائف العملية النقدية وآفاقها المتحولة.

(٣) النقد الأدبي والثقافة الثقيلة:

ولا تعود الانتكاسات التي تتعرض لها الثقافة العربية، بسبب الأزمة التي يعاني منها النقد الأدبي العربي، إلى إخفاقه في القيام بوظائفه المتعددة، من تضييق الفجوة بين الثقافة الحقيقية والواجهة الثقافية، ومن إعادة ترتيب البيت الأدبي، ومن خلق تيار من الرؤي والأفكار التي ترفد عملية الإبداع، إلى ملاحقة الإنتاج الإبداعي والتعامل معه بموضوعية ومعيارية وغير ذلك من الوظائف النقدية المتعددة. ولكنها تعود كذلك إلى افتقار النقد لدوره فيما تدعوه هذه الدراسة بالثقافة الثقيلة. وهو تعبير مستعار من ميدان الصناعة، حيث تتم التفرقة فيها بين الصناعة الخفيفة، التي تقوم بها المؤسسات الصغيرة، وقد تنجح فيها المغامرات الفردية، وبين الصناعة الثقيلة، التي تحتاج إلى استثمار طويل الأمد، وتخطيط بعيد المدى، والتي لا يمكن بدون قاعدة صلبة منها، أن تزدهر الصناعات الخفيفة، بشكل صحي وسليم.

ويلاحظ مراقب الظاهرة الأدبية على مدى الساحة العربية الواسعة، أن الثقافة الخفيفة في مجالات الشعر، والدراسة الأدبية، والمسرحية، وغيرها قد تزدهر تارة، وقد تتحقق فيها مغامرات ناجحة أخرى، ولكنها ما تلبث أن تتعرض للانكسار. لأنها لا تنهض على قاعدة متينة من الثقافة الثقيلة على صعيد الرؤي، والإعماق الفلسفية، والمنهجية المتعلقة بالاشكالات الأساسية خلف متطلبات اللحظة العارضة. ويفسر غياب هذه القاعدة إلى حد ما تلك الأزمة المزمنة التي يعاني منها النقد الأدبي. لأن النقد هو أشد الأشكال الأدبية حاجة إلى هذه القاعدة، وهو أيضا، لمرارة المفارقة القادر وحده على تأسيسها. ولأن غياب البعد الفلسفي، والمنهجي منه، لا يمكن أن يعوّض بحساسية الناقد، أو قدرته المرهفة على استشعار الواقع، كما هي الحال بالنسبة للفنان المبدع.

وتتمثل هذه القاعدة الثقافية، أكثر ما تتمثل في الأعمال، الموسوعية الكبيرة، التي تبلور إنجازات الحركة العقلية المعرفية، في موسوعات، ومعاجم، لا اختلاف على محتواها. وهي أعمال كانت الثقافة العربية من أسبق الثقافات الإنسانية فيها. فقد عرفت العربية، في كتاب (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي، القاموس اللغوي العلمي الدقيق، قبل أن تعرفه معظم لغات العالم،- وفي قول ـ قبل أن تعرفه أي لغة من لغات العالم قاطبة. إذ يعتبره بعض اللغويين أول قاموس على الاطلاق. كما عرفت بعده الموسوعات التاريخية، والجغرافية، والعلمية، والأدبية، الشاملة منها، أو الجزئية، قبل أن تعرفها معظم ثقافات العالم. ولم يكن العمل الموسوعي في هذه الفترة الباكرة إلا محاولة لجمع إنجازات مرحلة ثقافية معينة، في إطار تتحول معه إلى قاعدة صلبة، تبني فوقها المراحل الأخرى. لأن كتاب (العين) مثلاً لم يكن إلا بلورة لإنجازات ثقافة ذات منحى لغوي بالدرجة الأولي، وبرمجة لاجتهادات فقهائها ونحوييها ولغوييها معاً.

ولست في حاجة إلى أشير هنا إلى أعمال سيبويه، والجاحظ، وابن النديم، والمسعودي، والإدريسي، وابن سعد، والطبري، وياقوت الحموي، وعشرات غيرهم. لأن قائمة هذه الأعمال الموسوعية الهامة قد تستغرق وحدها أضعاف حجم هذه الدراسة. لكن ما أحب أن أؤكد عليه هنا، هو أن هذه الأعمال العظيمة قد ساهمت، باعتراف معظم كتاب الغرب، في وضع أسس الأعمال الموسوعية في عصر النهضة، وحتى في العصر الحديث. وهي أسس مالبثت ثورة المعرفة الإنسانية، خلال القرنين الأخيرين، أن أضافت إليها الكثير، وطورت كل أدواتها، بالصورة التي أصبحت معها معظم هذه الموسوعات العربية القديمة، غير قادرة على سد حاجة الباحث العربي، اللهم إلا في نطاق مرحلة معينة، تتوقف خارج حدودها الزمنية، قدرة هذه الأعمال على تزويد الباحث، أو الناقد الأدبي، بمتطلبات البحث الأساسية. لكن لا يفوتني هنا، في نفس

الوقت، التأكيد على أن هذه الموسوعات القديمة، لا تزال قادرة على أن تكون القاعدة، بل ولابد إذا كان للثقافة العربية أن تكون ثقافة تواصل، لا ثقافة انقطاع، أن تكون القاعدة، لأي عمل جديد في هذا الميدان.

وإذا ما نقلنا القضية إلى العصر الحديث، والذي شهد تغييرات أساسية في أشكال الكتابة، وثورة شاملة في مناهج البحث الأدبي وأدواته، سنجد أن غياب الموسوعات العربية الحديثة، يوشك أن يكون شاملاً. ولا يعني هذا، أنني أغض هنا من قيمة الأعمال الجزئية التي تحققت في هذا المجال، والتي يوشك معظمها باستثناء واحد وهو (المعجم الكبير) الذي يصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، أن يكون ترجمة مبتسرة، أو إعداداً متسرعاً، لأعمال موسوعية غربية ذات طبيعة جزئية. ولكنه يعني أنني أطمح إلى أن يكون أي عمل موسوعي عربي جديد، جديرا بالانتماء إلى التراث العربي العظيم، في هذا المجال. وأن يكون وصلاً لهذا التراث العظيم، وليس انقطاعا عن تقاليده العلمية، والعقلية، الراسخة. وهذا هو ما يتحقق إلى حد ما في (المعجم الكبير) الذي صدر منه حرفا الهمزة والباء حتى الآن. كل منهما في جزء كبير يشير إلى انتماء هذا المعجم للتراث العربي الزاهر الذي يمتد من كتاب (العين) حتى (لسان العرب)، و(القاموس المحيط)، و(المخصص)، و(البستان)، و(محيط المحيط) وحتى (المنجز) و(الرائد) و(المصباح المنير) و(المعجم الوسيط) وغيرها من المعاجم الصغيرة.

والواقع أن غياب الموسوعات الحديثة في شتى مجالات المعرفة التاريخية، والجغرافية، واللغوية، والأدبية، ومعاجم الأعمال، والأعلام، والأماكن، وغيرها ـ ناهيك عن الموسوعة المعرفية الشاملة من نوع (الموسوعة البريطانية) ـ مسؤول على الأقل عن الفوضى اللغوية، والمنهجية، التي تعاني منها حياتنا العقلية. كما لا يمكن فصله، في ميدن النقد الأدبي، عن فوضى المصطلحات النقدية، وعن تعرض الكثير من القيم العقلية، والمسلمات الفكرية التي بلورتها مرحلة من المراحل، إلى التشتت وربما الاندثار. كما سنجد أنه وراء غياب الكثير من التقاليد العلمية، من واجهة الدراسة الأدبية، أو النقدية.

فإذا كانت التقاليد البسيطة، في مجال الدراسة الأدبية الجادة، أن تفتح قوسا بعد ورود اسم العلم أو العمل الأدبي في أي دراسة، لتذكر فيه تاريخ ميلاد الكاتب ووفاته، أو تاريخ نشر العمل الأدبي لأول مرة، فإن الباحث الأدبي العربي الذي يريد أن يفعل ذلك، يجد لزاما عليه أن يترك بحثه الأساسي، وينقب في مراجع، ومجلات كثيرة كي يعثر على هذه المعلومات المبدئية، أو الأولية. وأمام هذا العبء الجديد يجد الباحث الجاد نفسه مواجها بخيارين أحلاهما مرّ ـ كما يقولون. فإما أن يترك بحثه الرئيسي للتنقيب عن هذه المعلومات الأولية، بما يترتب على ذلك من تعطيل البحث، وإما أن يتجاهل هذه الأوليات العلمية البسيطة ويمضي في عمله، ويترك بحثه غفلا منها.

وهذا هو ما يحدث في أغلب الأحيان. لكن تجاهل هذه الأوليات العلمية يؤدي في الواقع إلى ميوعة الفكرة، ويساعد على تمرير الكثير من الدعاوى الغامضة، أو الوقوع في فخاخ الأحكام المغلوطة. كما أنه يساهم في إيهان ذاكرة البحث التاريخية، ويضعف وعي القارئ التاريخي المقارن، ويطمس ذاكرته القومية، والمعرفية على السواء. وكلها أمور كان من اليسير تجنبها، لو توفرت للباحث أدوات المعلومات الأساسية الموسوعية ومصادرها، والتي يستطيع باستشارة عاجلة لها، أن يعثر على بغيته، وأن يبلور فكرته، بصورة أكثر وضوحا وتحديدا. وأي مقارنة بين السهولة التي يستطيع بها الناقد الأدبي الحصول بيسر على هذه المعلومات الأولية بالنسبة لأي كاتب غربي، أو لأي عمل أدبي غربي، وبين الصعوبة التي يواجهها في الحصول على معلومات مماثلة بالنسبة لكتابنا المحدثين، أو حتى المعاصرين، تكشف عن فداحة غياب هذه المصادر، وأثرها على نوعية الدراسات النقدية العربية.

ويرتبط بغياب الوضوح والتحديد في هذه الدراسات، موضوع هام آخر، هو المصطلح الأدبي والنقدي، الذي نلاحظ فضلاً عن ميوعته وغموضه، أن الكثيرين ممن يستعملونه، لا يفهمون بالضبط ماذا يقصدون به، فكيف يا ترى يتوقعون، أن يفهم القارئ مقصدهم، أو يدرك مرامهم. ويؤدي غياب تحديد المصطلح النقدي، وميوعة محتواه ودلالته، إلى عدم تبلور الانجاز النقدي بصورة مقنعة. ولهذا فإننا مازلنا اليوم نحارب نفس المعارك التي حاربها طه حسين مثلا قبل خمسين أو ستين عاما. ونحاول تثبيت نفس القيم العقلية، التي حاول رفاعة الطهطاوي تثبيتها قبل قرن ونصف قرن من الزمان. بصورة يتحول معها تطور الحركة النقدية، بل الحركة العقلية برمتها، إلى نوع من الدوران الحلزوني، الذي قد يرتفع مرة، ولكنه سرعان ما يهوي إلى قرب القاع مرات. ولا يستطيع الانفلات من هذه الدائرة الحلزونية المفرغة وتأسيس خط تطوري متماسك الحلقات، واضح الاتجاه.

لكننا لو استطعنا أن نتريث لحظة إزاء إنجازات العقل العربي طوال القرنين الماضيين، لنضع معاجم للمصطلحات النقدية والأدبية، وموسوعات شاملة للإنتاج العقلي في العصر الحديث، لاستطعنا أن نحول هذه الإنجازات، بعد فرزها وتمحيصها، إلى قاعدة صلبة يمكن الانطلاق منها إلى الأمام. قاعدة تنهض على مجموعة من الأعمال التى تنتمي بحق إلى الثقافة الثقيلة، الثقافة القادرة على الإسهام في إنتاج الثقافة وتحقيق ازدهارها؛ من خلال وضع موسوعات شاملة للأدباء العرب في العصر الحديث. تشمل كل كتاب ومفكري الوطن العربي، من المحيط إلى الخليج، وتنهض على أسس وتقاليد الموسوعات العربية القديمة، وتستفيد في الوقت نفسه من كل ما حققته الموسوعات الإنسانية المعاصرة. ناهيك عن وضع موسوعة عربية شاملة. نقوم فيها بتقطير كل ما حوته الموسوعات التراثية من معلومات، وكل ما أنجزته الموسوعات الإنسانية، بعد تمريره عبر مرشح الثقافة العربية، والرؤية العربية الأصيلة في العصر الحديث.

وأحب أن أشدد هنا، على ضرورة أن تهتم هذه المعاجم، والموسوعات، بأن تكون عربية النظرة، وعربية المنطلق، قبل أن تكون عربية اللغة. لأن هذا المنطلق العربي الأصيل، هو الذي يجعلها جديرة باسم الثقافة الثقيلة الصانعة للرؤية، وللهوية معاً. فإذا أخذنا مثلاً المعجم المقترح للمصطلحات النقدية والأدبية، نجد أنه لابد لمثل هذا المعجم، إذا أراد أن يكون أداة فاعلة في الواقع الثقافي العربي، وأن يكون جزءا من ثقافته الثقيلة، القادرة على إخصاب العقل النقدي، وعلى المساهمة في ازدهار النقد الأدبي العربي ككل، لابد له ألاّ يكون ترجمة ركيكة للمعاجم الإنجليزية، أو الفرنسية في هذا المجال، وأن ينهض على الدراسة المستوعبة لكل إنجازات النقد الأدبي التراثي منذ ابن سلام حتى عبدالقاهر الجرجاني العظيم، وعلى كل ما حققه النقد الأدبي العربي منذ تلك الكتابات الرائدة وحتى العصر الحديث. وأن يأخذ في الوقت نفسه عن كل إنجازات العقل الإنساني في هذا المجال، دون دونية، أو استعلاء. بالصورة التي يصبح فيها العمل نوعاً من الرؤية المعاصرة للمصطلح التراثي القديم. ووسيلة لدراسة تاريخية، لتطور استعمالات الكثير من المصطلحات، والمفاهيم الأدبية، والنقدية، منذ العصر العباسي وحتى العصر الحديث. فبهذه الطريقة وحدها، يمد الإبداع العقلي في الحاضر جذورا عميقة في ماضي الأمة، ويتواصل مع إنجازات تراثها القديم. وبهذه الطريقة أيضا تصبح قاعدة الثقافة الثقيلة المبتغاة، نوعا من وصل حاضر هذه الأمة بماضيها، وأداة لتحقيق مطامحها، وبلورة هويتها العقلية والفكرية على السواء.

(٤) النقد والخروج من الدائرة المغلقة:

وأود أن أعود في القسم الأخير من هذه الدراسة، إلى موضوع الدائرة الجهنمية المغلقة، التي يدور فيها الفكر الثقافي العربي، وإلى علاقتها بأفق الخطاب النقدي. لأن من يتأمل حركة الفكر العربي الحديث، ويتابع تياراته المتباينة، منذ عصر النهضة وحتى الآن، لا يملك إلا أن يتساءل: لماذا كتب على هذا الفكر أن يدور في حلقة مفرغة؟ أو على الأقل في دائرة مغلقة، لا تنحو دوراتها إلى التراكب الصانع للتقدم؟ وما هو السبب في أن فرسانه يحاربون نفس المعارك كل عقدين من الزمان؟ ولماذا لم تتحول إنجازات الأجيال المتلاحقة، من كتابه ومفكريه، إلى واقع صلب، له قوة المؤسسة الثقافية، التي تضرب جذورها في عقل المجتمع، ووجدانه؟ حتى يبني الجيل التالي، فوق أساس هذه الإنجازات المتين، صرحا شامخا، ينطلق منه الفكر ليخصب الحياة، ويوجه مسارها، ويصحح عثراتها.

ومن يتأمل الانتكاسة الكبيرة التي عانى منها هذا الفكر بشتى أجنحته القومية، والتقدمية، والوطنية، وحتى الرجعية، في سنوات السبعينيات العصيبة، لابد وأن يتساءل: لم يجد المثقف العربي الآن نفسه مواجها بنفس الأسئلة التي حاول أسلافه القريبون الإجابة عليها؟ هل ذهب كل ما حققوه هباءً؟ ولماذا يطرح مثقف اليوم، لنفس الأسئلة، أجوبة تقل جرأة وطموحا عن تلك التي قدمها أسلافه منذ قرن أو نصف قرن من الزمان؟ وقبل هذا كله لماذا ينتكس الفكر بهذه الطريقة، فتنهار معه كرامة الأمة، ويتعطل عقلها، وتصبح فريسة سهلة في أيدي من يريدون بها السوء؟

وقد تبدو هذه التساؤلات المحيرة نوعاً من الترف الفكري الذي يحاول المثقفون أن يشغلوا به أنفسهم. ولكنها في الواقع حاجة ملحة، تطرحها الأحداث، يوما وراء يوم، على المشتغلين بالثقافة في شتى أنحاء الوطن العربي. وحتى لايبدو حديثي تجريديا، سأسوق هنا حادثين وقعا بالأمس القريب. فقد جرى أولهما في مصر قبل سنوات قلائل، عندما نسخ أحد الكتاب الشبان، مقالة من مقالات الإمام محمد عبده، التي كان ينشرها في أواخر القرن الماضي، ووقعها باسم مستعار، وقدمها إلى مجلة (الأزهر)، ثم إلى مجلة (الهلال) فرفضتاها، واحدة إثر الأخرى، بحجة أن مضمون المقالة فيه كثير من الإسراف والتطرف، وإن اعترف محرر مجلة (الأزهر) بأن في المقالة علم عظيم، ولكن لا يمكن نشرها.

أما الحدث الثاني فقد وقع في سوريا، عندما آثر أحد رؤساء تحرير واحدة من كبرى المجلات الثقافية، الشهرية فيها، أن يستبدل بافتتاحيته الشهرية للعدد، بضع صفحات من كتاب عبد الرحمن الكواكبي العظيم (طبائع الاستبداد). وما أن ظهر العدد، وبه هذه الصفحات التي كتبها الكواكبي، ونشرها بالعربية، قبل أكثر من نصف قرن من الزمان، حتى قامت قيامة الهيئة التي تصدر هذه المجلة، ولم تقعد، إلا بعد سحب المجلة من الأسواق، وفصل رئيس تحريرها، والتنصل من فعلته الشنعاء.

وهناك بالطبع عشرات الأحداث المشابهة التي يعرفها المتابعون للمشهد الثقافي العربي، على امتداد رقعته المترامية الأطراف، والمتفاوتة التطور، في المجال الثقافي، والفكري، بشكل خاص، والتي تجعل طرح مثل هذه التساؤلات، مسألة صحية وهامة. ليس فقط لأنها تفتح الباب لإعادة تقييم تاريخ فكرنا العربي ودراسته، ولكن أيضا لأنها تنطوي على إثارة لواحدة من أهم قضايا الفكر الإنساني، وهي وضع الفكر، ودوره في المجتمع الذي يعيش فيه. بل ودور الكتابة، والثقافة ككل، في حياة هذا المجتمع.

ففي بداية عصر النهضة، ومع منتصف القرن الماضي، أخذ العقل العربي، وقد أفاق من صدمة المواجهة مع الحضارة الأوروبية، وبدأ يستوعب درس هذه المواجهة الصادمة، أخذ هذا العقل يواجه قضايا

مجتمعه، وثقافته وتراثه. ويدأ مع حسن العطار(١٧٦٦-١٨٣٨) ورفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣)، وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٩-١٨٨٧)، وفرانسيس مرّاش (١٨٣٦-١٨٧٣)، وجمال الدين الأفغاني (١٨٣٨-١٨٩٧)، وعبدالرحمن الكواكبي (١٨٤٩-١٩٠٣) يتعرف على الغرب، وعلى أهمية ما يمكن أن يقدمه لنا من مناهج ومقتربات وأفكار، وعلى ضرورة تحكيم العقل، والنظر الموضوعي، في مختلف أمور حياتنا المادية، والاجتماعية، والروحية. وبدا أن كتابات هؤلاء الكتاب، ليست مختلفة فحسب، عن كل ما سبقها من كتابات، وإن كانت متصلة بروح ابن خلدون، وببعض ما انطوى عليه كتاب الجبرتي العظيم من الماعات، ولكنها تحتوي على أجنة ثورة فكرية وثقافية متشعبة الاتجاهات.

فحاول كتاب مثل عبد الله النديم (١٨٥٤-١٨٩٦)، وسليم البستاني (١٨٤٧-١٨٨٤)، ويعقوب صروف (١٨٥٢-١٩٢٧)، وقاسم أمين (١٨٦٥-١٩٠٨)، وأحمد لطفي السيد (١٨٧٢-١٩٦٣) وأمين الرافعي (١٨٨٦-١٩٢٧)، ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، وغيرهم أن يطوروا الأبعاد الاجتماعية، والعقلانية لهذه الانطلاقة الفكرية الهامة، ويبلوروها. وأن يرفدوا هذه الأبعاد باستقصاءات جديدة توسع أفقها، وتزودها بقيم علمانية وقومية هامة، وباجتهادات تتميز بالتبصر والإخلاص، ولا تفتقر إلى الجرأة، والشجاعة، وحس المغامرة.

بينما حاول فريق آخر من الكتاب مثل محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥)، ورشيد رضا (١٨٦٥-١٩٣٥)، وجبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١)، وشكيب أرسلان (١٨٦٩-١٩٤٦)، ومصطفى عبدالرازق (١٨٨٥-١٩٤٧) أن يطوروا الأبعاد الروحية في هذه الكتابات الرائدة، ويبلوروها. وأن يؤصلوا عبر دراساتهم الضافية، والخلاقة، للأعمال التراثية العظيمة، وللأصول الروحية الكبري، دعائم هذه الثورة الروحية، التي استهدفت مخاطبة العقل، والاستفادة من إنجازاته المعرفية الجبارة، وخاصة في كتابات بعض أعلام هذا التيارالمستنيرين.

ثم عمدت كتابات علي عبد الرازق (١٨٨٨-١٩٦٦)، وسلامة موسي (١٨٨٨-١٩٥٨)، وطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣)، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٣)، وميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٧٨)، ويحي حقي (١٩٠٥-١٩٩٣)، ورئيف خوري (١٩٠٧-١٩٧٨)، ومحمد مندور (١٩١١-١٩٦٤؟)، وحتى لويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠) وغيرهم إلى تطوير البذور العقلانية في الكتابات السابقة، وإلى تأسيس صرح شامخ للمنهجية، والجدية، والبحث المتقصي الخلاق، فوق إنجازات الكتابات الأولي والرائدة في هذا المجال. وقد استطاعت هذه الكتابات جميعا ، أن ترسي دعائم مجموعة من المسلمات والبديهيات الأساسية، مثل حرية الكلمة، وحرية البحث، ومشروعية الشك في كل المسلمات السابقة، وضرورة الاحتكام للعقل، وتقبل الرأي الآخر واحترامه، وقبول منطق العلم.

لكن الغريب أن هذا الجيل الثاني من رواد الحركة الفكرية العربية وجد نفسه مواجها بكل الصعوبات والعقبات، التي واجهت الرواد الأوائل. وتعرضت كتاباته للتجريح والمصادرة، وحتى للمحاكمة في بعض الأحيان. ووقف عدد كبير من كتاب هذا الجيل الثاني مواقف بطولية وشجاعة، رافضين المساومة على آرائهم، ومعتقداتهم الفكرية، أو التنازل عن حقهم في التعبير عما يرون أنه الحق، مهما كانت فداحة ثمن هذا الرفض. وعاني البعض كثيرا بسبب هذه المواقف الشجاعة والمشرّفة. ولكن هانت عليهم المعاناة، لأن كل من عانى كان واعيا بأن معاناته تلك ستخفف المعاناة عن الأجيال اللاحقة، وستصون للكلمة شرفها ومكانتها .

لكن تُرى هل كان حظ الجيل الذي أعقب هؤلاء أسعد قليلاً؟ وهل تمكنت معاناة الأجيال السابقة من

تمهيد الأرض للأجيال اللاحقة. من يتأمل مصائر محمود أمين العالم، وعبد الوهاب البياتي، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومحمد الماغوط، وأنور المعداوي، وحسين مروّة، ويوسف إدريس، ومحمود المسعدي، وفتحي غانم، وبدر شاكر السياب، وغسان كنفاني، وزكريا تامر ومحمد عفيفي مطر، وقاسم حداد، وعبدالقادر الشاوي، وعبداللطيف اللعبي وعشرات غيرهم على امتداد رقعة الوطن العربي، لا يستطيع الإجابة على هذا السؤال المر بنعم! لأن معظم هؤلاء الكتاب وجدوا أنفسهم يخوضون من جديد، نفس المعارك التي خاضها طه حسين، وأبناء جيله من الكتاب والمفكرين. صحيح أن هؤلاء الكتاب جميعا قد استفادوا من إنجازات من سبقوهم المعرفية، ولكنهم لم يستفيدوا من معاناتهم وتضحياتهم. فقد كتب عليهم أن يعيشوا من جديد نفس المأساة القديمة المكرورة، وأن يضحوا من جديد، وأن تكون تضحياتهم في كثير من الحالات أفدح من تضحيات أسلافهم وأقسى. وكأنهم يعيشون في مجتمع بلا ذاكرة تاريخية أو ثقافية. عليهم أن يحاولوا فيه تأسيس القيم والمقولات العقلية التي أفنت الأجيال السابقة زهرة العمر في إرساء لبناتها. وكأن كل الجهود السابقة كانت هباءً منثورا.

ومن يدرس واقع أحدث الأجيال الوافدة إلى ميدان الثقافة العربية، يجد أنهم ليسوا أحسن حظا من سابقيهم. بل قد يحسد بعض أبناء هذا الجيل الجديد كتاب الأجيال السابقة، لأنهم كانوا أحسن حظا، وأسعد حالا، وأقل معاناة، وأشد فاعلية. كما أن المعركة بين الكاتب والسلطة، في المراحل الأولى من تاريخ الفكر العربي، لم تكن بنفس الحدة والقسوة التي أصبحت عليها فى الأجيال اللاحقة. فلم يجد هذا الجيل الجديد نفسه مطاردا من السلطة وحدها، محروما من منابر التعبير، وقد سدت في وجهه كل قنوات الاتصال مع الجمهور، في عصر تسيطر فيه المؤسسة المهيمنة على معظم هذه المنافذ. بل وجد نفسه مطاردا من قطاعات عميلة من الكتاب الذين احتوتهم المؤسسة المسيطرة، ومطرودا من وطنه، ومشتتا في المنافي العربية والأوروبية على السواء. وكأن كل ما أنجزته الأجيال السابقة، ليس عاجزا فحسب عن حمايته، ولكنه، وبالحدة المفارقة، قد أرهف أسلحة أعدائه ضده.

ومن هنا يطرح السؤال نفسه من جديد! لماذا يدور الفكر العربي فى تلك الدائرة المغلقة؟ وقد تبدو محاولة الإجابة على هذا السؤال الكبير في نهاية هذه الدراسة أمرا صعبا، أو بالأحرى مستحيلا. وإن كانت صياغة السؤال في حد ذاتها تنطوي على قدر من الإجابة، وعلى مقدار من التشخيص، الذي يشير إلى بعض علامات الداء، وإلى عدد من أعراضه الخطيرة. فالسؤال قد تكون له في أحيان كثيرة أهمية الجواب نفسه، وقد يفوقه فى الأهمية في بعض الأحيان. ومن هنا فلن أحاول هنا أن أطرح أجوبة شافية على هذه المعضلة الفكرية الصعبة، ولكنى سأوثر صياغة المزيد من التساؤلات المكملة لهذا السؤال الكبير: لماذا يدور الفكر العربي في هذه الدائرة المغلقة، والكاشفة لبعض القضايا المتصلة به، والمشتبكة مع أي محاولة للبحث عن إجابة مقنعة له. أو للكشف عن الآليات الفاعلة في إغلاق الدائرة حوله؟

أيكون السبب أن المفكر والمؤسسة السياسية في حالة صدام مستمر، لأن كل منهما يزعم لنفسه حق التعبير عن طموحات الواقع وآماله؟ أم أنهما يتصارعان معا ليغير أحدهما الآخر، ويزيحه عن مكانته، ويجرده من سلطته الرمزية؟ أم أن آليات تصارع القوي تحتم أن قوة أحدهما، لا تتحقق إلا على حساب ضعف الآخر، وأن عملية سعي كل منهما لتوسيع أفق نفوذه، تنطوي في بعدها العميق على سعي ضمني للحد من نفوذ الآخر، والإجهاز على مواقع قوته؟ أم أن تماسك المؤسسة وتشتت المفكرين، ذوي النزعة الفردية بطبيعتهم، هو الذي مكن المؤسسة من الاستفادة الفاعلة من تراثها، وساعد المفكرين على التبديد الفعلي لإنجازات تراكمات الأجيال السابقة؟ هل ثمة تناسب بين استفادة المؤسسة من خبرات الماضي، وعدم استفادة المثقفين منها؟ أم أن واحدية المؤسسة وتعددية المثقفين تساهم في استفحال التناقض بينهما؟ أم

هل يكمن السبب في أن العدوين اللدوين لا يجدان مندوحة عن اعتماد كل منهما على الآخر في الوقت الذي يتصارعان فيه؟

ذلك لأن تعقيد العالم الحديث جعل من الصعب على المؤسسة السياسية أن تدير شؤون الواقع بدون مساعدة فعالة من الكتاب والمثقفين الذين يلعبون دورا بالغ الأهمية في هذا الواقع، سواء أكان النظام الذي تنهض عليه المؤسسة السياسية ديموقراطيا، أو أوتوقراطيا. كما أن تضخم أجهزة الإعلام الحديثة، وميلها إلى المركزية، جعل من الصعب على الكاتب أن يلعب دوره كاملاً دون اعتماد على هذه الأجهزة المركزية ذات الطبيعة، أو على الأقل الصبغة، المؤسسية، أم أن هناك سببا أهم من هذه الأسباب جميعا وهو غياب دور الجمهور وانتفاء فعاليته؟ لأن تقاعس الجمهور عن حماية كتابه ومفكريه يتركهم فريسة سهلة في أيدي أعدائهم. أم أن الجمهور لا يشعر بأن هؤلاء الكتاب والمفكرين جزء منه؟ وبأنهم يصدرون عن عالم آخر، بعيد عن واقعه واهتماماته، ولذلك يتركهم في صقيع العزلة، محرومين من اهتمامه ودعمه وحمايته؟

أو لعل السبب كامن في فشل الكاتب ـ بسبب عجزه عن إقامة تلك الرابطة الحميمة مع القراء ـ في أن يحقق استقلاله الاقتصادي، وبالتالي الفكري عن المؤسسة السياسية، ولذلك يضطر إلى الاعتماد المأساوي على عدوه؟ أم أن السبب هو افتقار شريحة عريضة من المثقفين للأمانة مع النفس ومع الثقافة، مما يسهل على المؤسسة احتواءهم، ويبخس من قيمتهم، وقيمة الثقافة نفسها في أعين القراء؟ هل السر كامن في افتقار الحركة الثقافية إلى أدوات تقويم أفرادها الذين يحيدون عن جادة الثقافة، أو نبذهم والحط من قيمتهم؟ أم أن قدرة المؤسسة على مكافأة الذين يخونون أمانة الثقافة، ويتخلون عن دورها النقدي، هي التي تحيلهم إلى نجوم زائفين لواقع شائه، فتختلط المعايير، ويختل كل شيء؟ أم أن السر كامن في أننا شعب بلا ذاكرة تاريخية، يستمرئ الانحطاط، ويتقبل الزيف على أنه حقيقة؟

وهل يرجع السبب إلى أن الثقافة في البلاد النامية ترف يمكن، أو بالأحري يستحسن، التخلص منه؟ أم أن المثقف قد أخفق في العثور على الصيغة التي تجعله أكثر فعالية في واقعه الجديد، ومن ثم أصبح فريسة سهلة في أيدي خصومه؟ هل ترجع المشكلة كلها إلى طبيعة المثقف الحلمية، حيث تفصله ثقافته عقليا وفكريا عن الواقع الذي يعيش فيه، بينما يربطه وجوده الطبيعي والفعلي به؟ هل هذا اللقاء المؤسي بين الانفصال عن الواقع والحياة فيه، هو الذي يتيح لأعداء المثقف التحكم فيه، وهزيمة إنجازاته؟ أم أن السر كامن في انفصال آخر هو الانفصال بين الفكر والسلوك، بين الرأي والممارسة؟ أم تراه راجع إلى أن ثمة انفصام حقيقي بين ما يعشقه المثقف وما يدعو إليه، بين الإحساس والعقل؟

هل هو نوع من الكسل العقلي الذي يدفع المثقف إلى الاستنامة إلى دعة ما يعرف، وإلى الخوف من الجديد والمجهول؟ أم أن السر يعود إلى فشل الأجيال السابقة من المثقفين في تحويل إنجازاتهم إلى مؤسسات، تضرب بجذورها في عمق الواقع وفي تراثه الحقيقي، وتتغلغل في وجدان القراء، وتشكل قلاع ضمائرهم؟ هذه كلها أسئلة لا تدعي القدرة على تقديم جواب شاف على هذا السؤال الرئيسي، ولكنها تطمح إلى أن تحث القراء على التفكير في سر هذه الدائرة الجهنمية المغلقة، التي ندفع ثمنها الفادح باستمرار من حاضرنا ومستقبلنا. وإلى أن تدعو النقاد للتفكير في هذا الوضع الأليم للثقافة العربية، والبحث عن مخرج من مأزقه، فهذا البحث هم أساسي من هموم النقد، ووظيفة أخرى من وظائفه المتعددة.

(*) من مارس ١٩٧٣ حتى نوفمبر ١٩٧٩

❖

قراءات تطبيقية

❖

الواقع النقدي في مصر:
مساره واتجاهاته

(١) تمهيد

لا أريد أن أكرر في مطلع هذا المسح الأدبي لواقع النقد والحركة النقدية أو الثقافية العامة في مصر، فترة هذا المسح الاجتماعي الشامل، ما قلته في بداية دراستي لواقع الأقصوصة المصرية، وهي الدراسة المسحيّة التي أعددتها من قبل. خاصة وأن معظم التحفظات التي وردت في دراستي عن الأقصوصة، والخاصة بتلك التقسيمات الزمنية الباترة، تنطبق برمتها على الواقع النقدي.(*)كما أن المنطلقات المنهجية المتعلقة بطبيعة الوشائج التي تربط الأدب بالواقع الذي صدر عنه، واستلهمه، وتوجه إليه تنطبق بشيء قليل من التحوير على علاقة النقد، وكل ما يدور في الواقع الثقافى من جدل أدبي وفكري، اصطلحنا على تسميته بالحركة الأدبية، بالواقع الاجتماعي والسياسي والحضاري الذي يصدر عنه، ويدور فيه. والتحوير الذي أعنيه هنا، لا يتصل بالمنطلقات المنهجية الأساسية، وإنما بتبدياتها وأساليب تطبيقها عند الدراسة المسحية المتتبعة لمسار النقد، وتطوره وتوزع أدواره على مد فترة هذا المسح بعقودها الثلاثة.

فإذا كان العمل الإبداعي بطبيعته الخاصة، وتركيبته المتميزة، يتطلب منا افتراض نوع من الجدل، ذي المستويات المتعددة، بين العمل الفني والواقع الثقافي والحضاري والاجتماعي الذي يصدر عنه، ويدفعنا إلى القول بالتناظر والتفاعل بين عالم العمل الإبداعي من ناحية، والعالم الواقعي بمكوناته، وعناصره المختلفة من ناحية أخرى، فإن العمل النقدي أكثر مباشرة في تعامله مع معطيات الواقع التى تشكل الأعمال الإبداعية جزءا أساسيا من مادته. ولأن العمل النقدي أكثر مباشرة في تعامله مع «الواقع» بكل ما يعنيه هذا المصطلح من دلالات اجتماعية، وحضارية، وثقافية، وجمالية.. إلخ، فإنه أقدر على التفاعل المباشر معه، والتأثير فيه، والتأثر به. ومن هنا يصبح فور إنتاجه طاقة فعالة، تساهم في خلق تيار من الأفكار والرؤى، التي تلعب دورا واضحا في الحياة الأدبية، والتي تشارك بفعالية في صياغة ما اصطلح علماء علم اجتماع الأدب على تسميته بـ«رؤية العالم» التي تشيع في أرجاء عالم الإبداع، سواء أكان هذا العالم هو عالم كاتب معين، أو مرحلة تارخية محددة.

وهناك بالإضافة إلى هذه الآلية الفاعلة، سمة هامة لابد من أخذها بعين الاعتبار، عند التعامل مع النقد الأدبي، وهي أن النقد، على خلاف العمل الإبداعي، يمكن أن يكون تركيبيا وتحليليا في الوقت نفسه؛ بمعنى أنه يمكن أن يكون إبداعيا وموضوعيا، في آن. فإذا كان العمل الإبداعي عملا تركيبيا في جوهره، فإن النقد، وقد أعتبره الكثيرون، لفترات طويلة، نقيض العمل الفنى، عمل تحليلي، يفض مغاليق العمل

الفني، ويفهم أسرار بنيته، وتفاعل مكوناته، ثم يحلل هذ المكونات إلى أسسها الأولى. وهو أيضا عمل تركيبي، لأنه على حد تعبير كروتشه إعادة لخلق العمل الفني من جديد. فالنقد الجيد ليس تفسيرا للعمل المنقود، بقدر ما هو إعادة خلق قائمة بذاتها، تعتبر العمل الذي تتعامل معه إحدى مفردات هذا الخلق التركيبي المعقد، والذي تدخل فيه مفردات أخرى: حضارية، واجتماعية، وثقافية، واقتصادية ... إلخ، ليتكون منها جميعا العمل النقدي.

وإذا كان الجزء الأكبر من الأعمال النقدية ليس إلا تناولا للنتاج الإبداعي بالدرس والتحليل، فإن جزءا لابأس به من النقد، ينهض على الجدل بين القضايا والرؤى المتعلقة بمهمة النقد ذاته؛ أو على الخلافات وأحيانا الصراعات، بين مدارسه وتياراته المختلفة. وهو بذلك نشاط أدبى متصل أوثق الاتصال بالنشاط الإبداعي، وبغيره من النشاطات الإنسانية، في الواقع الذي يصدر عنه، ومستقل عنها في الوقت نفسه، لأنه فى الحقيقة، نشاط إبداعي.

(٢) مفاهيم واصطلاحات:

توشك حركة تطور النقد الأدبي في مصر، أن تكون تسجيلا لكل صراعات العقل المصري مع واقعه، والعالم من حوله، ومع ذاته في الوقت نفسه. وأن تكون تسجيلا دقيقا لكل أحلام هذا العقل، ومعاناته، وتشوفه للخروج من إسار هذه المعاناة، عبر تاريخه الحديث. ومن هنا لا يمكن الفصل بين تاريخ هذا النشاط الأدبي، وتاريخ مصر من ناحية، ولا بين إبداعاته وبقية ألوان النشاط الصانعة لما اصطلح على تسميته «بالحركة الأدبية» أو «الحركة الثقافية» أحيانا أو بالحياة الأدبية «أو الحياة الثقافية»، من ناحية أخرى. وهي كلها تسميات تنطوي على افتراضين أساسين: أولهما أن الحركة في النشاط الثقافي، أو العقلي قرين الحياة، فلا حياة بدون حركة، ولا حركة بدون حياة. وثانيهما أن الأدب أو الثقافة أو حتى الاصطلاح الأكثر عمومية «العقل» تقوم في كل هذه المصطلحات بدور الصفة التي تحدد مجال النشاط أو ميدان هذه الحياة المتناولة.

ومن التحديدات المتعارف عليها لمجال الحياة الثقافية أو الأدبية، أو حتى العقلية. في مصر. هي أنها أوسع بكثير من عملية كتابة النقد الأدبي النظري أو التطبيقي. لأنها تضم علاوة على الإنتاج النقدي ذاته، ألوان النشاط الأخرى المتصلة به، وقنوات التوصيل التي يمر عبرها، لتأدية دوره. فلا يمكن الحديث عن الحياة الأدبية، دون تناول الجماعات والهيئات والجمعيات التي يشكلها الأدباء، أو ينتمون إليها، والتي يعد اجتماعهم بها، سواء أكان هذا الاجتماع في صورة ندوات أسبوعية، أو مجرد لقاءات اجتماعية، نوعا من النشاط العقلي الذي تحتك فيه الرؤي والإفكار، ويتم عبره اختبار التجارب أو المشروعات، والتعرف على المكونات المعقدة، وغير المباشرة لما اصطلحنا في مسح الأقصوصة على تسميته بالحساسية الأدبية أو الفنية.

ولا يمكن كذلك أن نتحدث عن الحياة الأدبية في مصر، دون الحديث عن المجلات الأدبية والفكرية العامة، ناهيك عن الصحافة الأدبية من ناحية، والمجلات الجامعية المتخصصة، أو مطبوعات مراكز البحوث، من ناحية أخرى؛ أو الحديث عن المؤسسات الثقافية، الحكومية منها وغير الحكومية، والتي تتعامل مع الإنتاج الإبداعي، أو النقد على السواء؛ أو الحديث عن دور الترجمة كرافد أساسي لا يقل أهمية عن الرافدين الكبيرين، الإبداع والنقد، من روافد الحركة الأدبية أو الثقافية في أي مجتمع من المجتمعات. لأن أية حركة أدبية، لا تترجم إلا ما تعيه، أو تعي أهميته، من إنتاج الشعوب أو الثقافات الأخرى، إلى

الحد الذي دفع جوته، ذات مرة، إلى التأكيد على أن الإنسان في مجتمع ما لا يترجم إلا الأشياء التي يوشك أن يكتبها بنفسه، أو التي يرغب أن يكتبها على أقل تقدير.

والحياة الأدبية بهذا المعنى، تشمل كل إبداع الأمة الفنى والفكري أو العقلي، سواء أكان هذا الإبداع أدبا، أو فنا، أو فكرا، أو حتى فلسفة. وهى بهذا مصطلح فضفاض إلى أقصى حد، ولا نستطيع فى هذا التقرير المسحي أن نغطي جميع جوانبه. ومن هنا فإننا سنضيق من حدوده في هذه الدراسة، ليقتصر على الجوانب المتصلة مباشرة بعملية النقد الأدبي، وخاصة المجلات الثقافية، التي تعتبر بصورة أو بأخرى، هي الأداة الأساسية التى يمارس النقد دوره من خلالها، إلى جانب الكتاب، والجماعة الأدبية.

إذن فالنقد الذي نعنيه هنا، هو النقد الذي يساهم في رفد الحركة الإبداعية والعقلية معا، بمجموعة من التيارات والرؤى التي تثريهما، وتتفاعل معهما، سواء أكان هذا بتناول هذه الأعمال، أم بطرح تصورات نظرية، تساعد الكتاب، أو الكتاب المحتملين، على فهم أعمق لماهية الأدب، ودوره، وقوانينه الداخلية. وهو أيضا النقد الذي يساهم في خلق الحساسية الأدبية، وتغييرها على الدوام، وفي إرساء التقاليد الفنية، والأدبية الخاصة، بكل جنس من أجناس الأدب المختلفة. وفى تجديد شباب الحياة الثقافية، وتعزيز حيويتها، من خلال عملية إعادة التقيم المستمرة للمسلمات والمكانات الأدبية، وتمحيص القيم الثقافية المتداولة، لتصبح أكثر دقة وعقلانية؛ وفي تطوير عقل الأمة الثقافي، وترقية إحساسها، وعقلها الجمعي، بصورة فاعلة ومستمرة.

(٣) التغيير الثقافي وتجديد الفكر النقدي:

لا يمكن للدارس الذي يبغي التأريخ للفكر النقدي في مصر، في فترة هذا المسح، أن ينطلق من الفراغ، أو يتجاهل طبيعة الرحلة الصعبة التي قطعها هذا الجنس الأدبي، منذ بدايات عصر النهضة وحتى عام ١٩٥٢. وليست هناك دراسة شاملة لتطور النقد منذ بدايات هذا الشكل الأدبي وحتى عام ١٩٥٢ على الأقل، حتى نحيل إليها القارئ ثم نكتفي هنا بالبدء من تاريخ هذا المسح.[١] ناهيك عن ضرورة التعرف على واقع الساحة النقدية في مصر في العام الذي يبدأ فيه هذا المسح، حتى نستطيع أن نتتبع مصير التيارات النقدية المختلفة منذ عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٨٠، ونتعرف على ما جرى لكل منها، وعلى نوعية التفاعلات التي تمت بينها.

ومن هنا كان ضروريا أن تبدأ بالتعرف على الخلفية التي سينطلق منها هذا المسح، وعلى واقع النقد الأدبي فى مصر في العام الذي اخترناه بداية له. وسنجد بداءة أن هناك علاقة وثيقة بين التغييرات الثقافية والحضارية التي انتابت مصر طوال القرن الماضي، والتي نجم عنها ظهور قوي فاعلة جديدة في حياتها: مثل بروز طبقة جديدة من المتعلمين الذين تلقوا دراساتهم في المدارس المدنية التي دخلت حياة مصر منذ عصر محمد علي؛ وظهور الطباعة والصحافة كأحد الأدوات الأساسية في حياتها؛ وازدهار حركة الترجمة إلى العربية نتيجة للطلب على مادة جديدة للقراءة، تصلح للتجاوب مع المناخ العقلي الشائع بين طبقة المتعلمين الجديدة، وتستطيع إشباع حاجاتهم؛ ونمو المدن المصرية بشكل غيّر أنماط الحياة وأشكال التفكير؛ وعودة العشرات، بل والمئات، من المبعوثين المصريين الذين درسوا فى أوروبا، وتعرضوا لمناخ فكري وعقلي واجتماعى مغاير، ملأهم ـ أو ملأ بعضهم على الأقل ـ بالرغبة في تغيير الواقع المصري؛ ودخول عدد من الصناعات ووسائل المواصلات الحديثة، كالقطار والسيارة، إلى مصر، مما غير عادات التفكير، وأثر على بعض التطورات الثابتة؛ وأخيرا وليس آخرا، ظهور الكتاب، والمجلة، كأداة من أدوات

المعرفة ـ بين هذا كله وبين النقد الأدبي، باعتباره أكثر الأشكال الأدبية مباشرة ووضوحا في التعامل مع هذه المتغيرات، والتفاعل معها.

وسنجد أيضا، أن البدايات الأولى لحركة النقد الأدبي، كانت من النوع الذي يندرج تحت إطار الدراسات الأدبية، ذات الطابع المدرسي، أكثر من دخولها في دائرة النقد الأدبي بمعناه المعاصر، وأن اتصال هذه البدايات بالتراث الأدبي العربي، كان أوثق بكثير من علاقة الإجناس الأدبية الأخرى بمثيلاتها، أو جذورها التراثية، باستثناء وحيد وهو الشعر. ولكن هذا الاتصال بالتراث لم يكن بفترات هذا الأدب الزاهرة في العصر العباسي، وإنجازه النقدي المتميز، وإنما بما أعقب ذلك من أنماط نقدية جامدة. وتعرب حقيقية وثاقة بدايات النقد الأدبي الحديث بالتراث عن نفسها في ظاهرة هامة وهي أن العمل الذي يجمع عددا كبيرا من الدراسين على اعتباره نقطه البداية عند التاريخ للنقد الحديث وهو كتاب الشيخ حسين المرصفي (الوسيلة الأدبية للعلوم العربية) الذي صدر جزؤه الأول عام ١٨٧٢، والثاني عام ١٨٧٩، قد خرج من أروقة الأزهر. بينما طلعت البدايات الهامة للأشكال الأدبية الأخرى بما في ذلك الشعر ـ من خارجه.

وقد تركت هذه الحقيقة بصماتها على تطور النقد لفترة طويلة، إذ مال في معظمه إلى المحافظة والتقليدية، وجنح إلى التعميم والموسوعية، وكلها سمات انحدرت إليه من الأسلاف القدماء. ولذلك اتسمت المرحلة التالية لحسين المرصفي، والتي يدعوها الدسوقي بحركة التجديد[٢]، وهي الحركة التي شارك فيها محمد المويلحي، وأحمد الصراف، وإبراهيم اليازجي، ومصطفى لطفي المنفلوطي، ونجيب الحداد، ويعقوب صروف، ومصطفى صادق الرافعي، وأحمد لطفي السيد، وخليل ثابت ، وأسعد داغر، وغيرهم في مطلع هذا القرن بالتبسيط والعمومية، كما جنحت معظم الدراسات المتخصصة في النقد، إلى جانب الدراسات التاريخية الموسوعية، التي تطمح إلى التأريخ للأدب العربي كله، منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحاضر في كتاب واحد. ومن هنا كانت معظم الكتب النقدية الصادرة في بدايات القرن[٣] دراسات أدبية تاريخية، لا تهتم كثيرا بالجوانب أو القضايا المعيارية، في العملية النقدية، وإنما تكتفي بتقديم تاريخ سريع للأدب، يحاول أن يكون وصفيا، وتقليديا، حتى ولو كتبت بعض هذه الأعمال[٤] تحت تأثير المناهج الأدبية الغربية، في هذا الوقت.

(٤) تبلور الاتجاهات والتيارات النقدية:

لم تستمر الصورة التاريخية الوصفية التي صاحبت بدايات النقد العربي طويلا، فسرعان ما نضج النقد في بوتقة التغيرات الاجتماعية، وعلى نيران المد الوطني، الذي أدى إلى ثورة ١٩١٩، واستمر بعدها. فليس من قبيل المصادفة أن كتاب (الديوان) الذي أصدره إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد عام ١٩٢١، كان قد نشر منجما على هيئة مقالات في السنوات التي سبقت ثورة ١٩١٩، والتي ارتفع فيها تيار المد الوطني إلى ذروة بحثه المشوق إلى بلوة هوية قومية، وشخصية وطنية، مستقلة ومتميزة في كل شيء.[٥]

صحيح أن (الديوان)، الذي يعد علامة فارقة في تاريخ النقد الأدبي الحديث في مصر، قد سبقته أعمال أخرى[٦]، مهدت له الطريق، وساهمت في تغيير الذوق الأدبي، ومعايير التقييم الأدبي، إلا أن (الديوان) كان نقلة حقيقية فصلت بين عهدين، في تاريخ هذا الجنس الأدبي. فقد بلور الكثير من المفاهيم النقدية، التي أصبحت تشكل القاعدة التي ينطلق منها العمل النقدي فيما بعد، أو المصادرات التي تبدأ منها رحلة أرساء التقاليد. وقد اعتمدت مدرسة (الديوان)، كما سميت فيما بعد، على كشوف واستقصاءات

الشاعر الكبير عبد الرحمن شكري، الذي عاش طويلا في إنجلترا، وتأثر كثيرا بنظرية الشعر الرومانسي الإنجليزي عند كوليريدج ووردزورث، وبآراء هازلت النقدية. كما استطاعت من البداية أن تحقق التوازن المنشود بين الآراء والمبادئ النظرية، وبين التطبيق النقدي الذي يتعامل بفهم وحساسية مع أدبنا العربي الحديث.

وبعد ظهور (الديوان) بسنوات قلائل، ظهر كتاب طه حسين الهام (في الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٦، والذي أرسى فيه قواعد منهج شكي ديكارتي فرنسي الأصول، في النظر إلى الظاهرة الأدبية، بطريقة موضوعية وعقلانية متوازنة. وقد كانت المعركة الحامية التي اندلعت بعد ظهور هذا الكتاب، برهانا هاما على أن تطور الحركة النقدية، لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن الحالة العقلية والسياسية السائدة في المجتمع، الذي تصدر عنه، وعلى أن الفكر النقدي الجديد، قد استطاع أن يكسب له الكثير من الأنصار، وأن ينتصر في معركته مع القديم، إذ ظهر الكتاب من جديد، في العام الثاني، بعد مصادرته، وبعد أن حذفت منه ثلاث جمل صغيرة، بعنوان (في الأدب الجاهلي) ١٩٢٧، وكان ظهور الكتاب من جديد، أبلغ دليل على انتصار النقد الجديد المتسلح بالعقلانية، والموضوعية، والمنهجية.

وقد تطور النقد الأدبي بعد أن كسب هذه المعركة، وتشعبت به الاتجاهات. فشهدت السنوات الممتدة منذ ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٥٢ تبلور مجموعة من الاتجاهات النقدية المتميزة، تأثر معظمها بالمدارس المختلفة للنقد الأوروبي، في إنجلترا، وفرنسا على وجه التحديد. وكان من أبرز هذه الاتجاهات النقدية الاتجاه التاريخي الذي تابع بدايات الحركة النقدية الأولى، وإن حاول أن يكون أكثر منها منهجية، وموضوعية، وتحليلا، وتعمقا، للظواهر الأدبية، والمراحل التاريخية، المختلفة، وخاصة في أعمال أحمد حسن الزيات،[٧] وزكي مبارك،[٨] وأحمد أمين[٩]. والاتجاه الأكاديمي الذي أرسى كتاب (في الشعر الجاهلي) دعائمه الأولى، وازدهر بعد ذلك في أروقة الجامعة، التي كان طه حسين أحد أعلامها البارزين، وخاصة في أعمال طه حسين نفسه، وفي أعمال غيره من الدارسين مثل أحمد أمين،[١٠] ومصطفي عبد الرازق،[١١] وأحمد ضيف،[١٢] وعبد الحميد حسن،[١٣] وعمر الدسوقي،[١٤] ومحمد حسين هيكل،[١٥] ومهدي علام،[١٦] وغيرهم. وقد استطاع هذا الاتجاه أن يخلّص النقد من كثير من الأهواء والتعميمات، وأن يقترب به كثيرا من الموضوعية، والمعيارية.

وكان هناك أيضاً الاتجاه النفسي الذي ظهرت بذوره الجنينية الأولي في كتابات ثلاثي مدرسة (الديوان)، وخاصة في دراسات عبد الرحمن شكري،[١٧] وعباس محمود العقاد،[١٨] وفي أولى أعمال طه حسين النقدية (ذكري أبي العلاء)، ثم في أعمال أخرى لاحقة بعد ذلك.[١٩] وقد تطور هذا الاتجاه بعد ذلك على أيدي الرواد أنفسهم، وعلي أيدي مجموعة كبيرة من الدارسين مثل محمد خلف الله أحمد،[٢٠] وسيد قطب،[٢١] وأمين الخولي،[٢٢] ومحمد النويهي وغيرهم.

وهناك إلى جانب هذه الاتجاهات الثلاثة، اتجاهان آخران: أولهما هو الاتجاه الجمالى الذي يعتبر انبثاقا عن تفاعل الاتجاهين: الأكاديمي الموضوعي التحليلي والنفسي. إذ يهتم هذا الاتجاه بالمؤثرات الجمالية في التجربة الفنية، وبالعناصر التأثيرية في عملية تلقي هذه التجربة، والتفاعل معها. ومن هنا فإنه يمزج المعايير الفنية الصانعة لتوازن العمل. المجسدة لخصائصه الجمالية، بالعوامل النفسية الداخلة في إنتاج هذا العمل، أو المتفاعلة معه في عملية التلقي. ولذلك نجد أن النقاد والدارسين الذين طوروا هذا الاتجاه، قد كتبوا أعمالا تندرج تحت أي من الاتجاهين السابقين، ثم ظهرت لهم أعمالاً أخرى يضعها الدارسون في نطاق الاتجاه الجمالي مثل طه حسين[٢٣] وزكي مبارك،[٢٤] وعباس محمود العقاد،[٢٥] وأحمد أمين،[٢٦] ومصطفي صادق الرافعي،[٢٧] وإبراهيم عبد القادر المازني،[٢٨] وغيرهم.

أما الاتجاه الثاني، فهو الاتجاه الاجتماعي، الذي يهتم اهتماما بالغا بعلاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، والحضاري، الذي صدر عنه، والذي يعتبره ـ أي الأدب في رأي أصحاب هذا الاتجاه ـ انعكاسا لما في هذا الواقع من رؤى وصراعات. وقد بدأت بذور هذا الاتجاه في النقد الأدبى الذي كتبه أعضاء المدرسة الحديثة في صحيفتهم (الفجر) عام ١٩٢٥. ثم استمرت في النمو والتطور بعد ذلك في أعمال مجموعه كبيرة من الكتاب مثل: عباس محمود العقاد،[٢٩] وشبلي شميل،[٣٠] وسلامه موسى،[٣١] وأحمد الشايب،[٣٢] وإسماعيل مظهر وغيرهم. كما استطاع البعض أن يمزجوا بين الاتجاهين الجمالي والاجتماعي كما فعل إسماعيل أدهم في مقالاته العديدة، وفي دراسته الرائدة عن (توفيق الحكيم) ١٩٣٩.

وقد كانت هذه الاتجاهات النقدية جميعا، موجودة فى الحركة الأدبية المصرية فى بداية الخمسينيات. وإن كانت الأحداث التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، والتي أدت إلى بلورة الجانب الأجتماعى في قضية التحرر الوطنى، قد لعبت دورا واضحا فى تقديم النقد الاجتماعي إلى الصدارة، وخاصة في أعمال اثنين من أبرز أقطابه في الأربعينيات، وهما: محمد مندور،[٣٣] ولويس عوض[٣٤] اللذان عادا من أوروبا في أربعينيات هذا القرن، أو قبلها بقليل، برؤى جديدة، واستقصاءات نقدية حادة ومستبصرة.

(٥) سنوات الفورة الواقعية: ١٩٥٢ ـ ١٩٦١:

أدي التغير السياسى، الذي انتاب الواقع المصري في يوليو عام ١٩٥٢، إلى إثارة قدر كبير من النقاش والحيوية في الحياة الثقافية المصرية، وإلى إشاعة روح التفاؤل بين كثير من أعضائه. ومن يتعرف على طبيعة الجيشان الأدبي الذي عاشته مصر فى الخمسينيات، والذي استشري في كل أشكال التعبير الأدبي، يجد أن الحركة النقدية كانت أكثر الأشكال الأدبية بلورة لما دار فى مصر في هذه الفترة. فقد كانت كل الاتجاهات النقدية التي تناولناها بالعرض السريع، موجودة في الساحة الأدبية، وكان الاتجاهان الأكاديمي والاجتماعي قد تدعما بشكل كبير في الأربعينيات، أولهما بفضل التوسع في التعليم الجامعى، وإنشاء جامعتين جديدتين هما: جامعة الاسكندرية، وجامعة عين شمس؛ بالإضافة إلى الجامعة المصرية القديمة التي تعرف الآن بجامعة القاهرة. وثانيهما بفضل التغيرات الاجتماعية، والاستقطابات الفكرية التى جرت في أواخر الأربعينيات، وأوائل الخمسينيات. فقد شهدت هذه الفترة استقطابات وتغيرات ثقافية واضحة، أدت إلى إغلاق أهم المجلات المصرية الأدبية قاطبة وهى (الكتاب المصري) عام ١٩٤٨، ثم إلى ذبول مجلتي (الرسالة) و(الثقافة) وسقوطهما وحدهما مع بدايات الخمسينيات.

ومع بدايات الخمسينيات طرحت مجموعة من البدائل، كان أولها ظهور مجلات ثقافية أخرى تسد الهوة التي خلت بموت هذه المجلات الثلاث غيلة، أو بالسكتة القلبية. فظهرت مجلة (الكتاب) التي رأس تحريرها محمد سعيد العريان وعادل الغضبان. ثم مجلة (الآداب) البيروتية التي رأس تحريرها سهيل إدريس وصدرت عام ١٩٥٣. ثم مجلة (الرسالة الجديدة) التي رأس تحريرها يوسف السباعي وصدرت عام ١٩٥٤، ومجلة (الغد) قصيرة العمر التي رأس تحريرها حسن فؤاد، وصدرت لفترة قصيرة عام ١٩٥٥، ثم عاودت الصدور عام ١٩٥٩. ومجلة (الشهر) التي رأس تحريرها سعد الدين وهبه وصدرت عام ١٩٥٨. وكلها مجلات مستقلة، أو شبه مستقلة. وأخيراً المجلة التي أصدرتها وزارة الثقافة عام ١٩٥٧، وهى (المجلة) التى رأس تحريرها محمد عوض محمد، ثم حسين فوزي (١٩٥٧)، ثم علي الراعي (١٩٥٩)، ثم يحي حقي (١٩٦٢)، ثم عبد القادر القط (١٩٧١). هذا علاوة على مجلتي (المختار) الأمريكية و(الشرق) الروسية.

وكان من البدائل أيضاً، ظهور عدد من التجمعات الأدبية، التي كانت تعقد بها ندوات أسبوعية يدور فيها نقاش حيوي، فى معظم الأحيان. فقد شهدت الخميسنيات ظهور «جماعة الأمناء»[٣٥] و«جمعية الأدباء»[٣٦] و«نادي القصة»[٣٧] و«الجمعية الأدبية المصرية»[٣٨] و«جماعة الأدب الحديث»[٣٩] و«رابطة النهر الخالد»[٤٠]، إلى جانب عدد من الجماعات الصغيرة الأخرى مثل «رابطة الألم المشترك»[٤١] و«جماعة الأبحاث النفسية المقارنة»[٤٢] و«رابطة القلم الجديد»[٤٣] وغيرها، وأهم من هذا كلة افتتاح «البرنامج الثاني» بالإذاعة عام ١٩٥٧.

وقد صاحب هذا كله ازدهار الاتجاه النقدي الأكاديمي في الجامعات؛ فقدم العديد من الدراسات التى كتبها أقطاب هذا الاتجاه الأوائل، والذين كانوا لايزالون ينتجون في الخمسينيات. كما قدم عددا من الدراسات النقدية الجديدة لشباب النقد في الخمسينيات من أمثال شكري محمد عياد،[٤٤] وعبدالقادر القط، [٤٥] وعزالدين إسماعيل،[٤٦]، ومحمد النويهي،[٤٧]ومحمد غنيمي هلال،[٤٨] وغيرهم كثيرين.[٤٩]

كما ازدهر الاتجاه الاجتماعى في معظم هذه المنتديات وفي العديد من المجلات الثقافية الجديدة وخاصة في (الرسالة الجديدة)، و(الغد) و(الشهر). وكتب محمد مندور،[٥٠] ولويس عوض،[٥١] العديد من الكتب التي تعمق مفهوم النقد الاجتماعى، على الصعيدين النظري والتطبيقي. ثم ظهر كتاب (في الثقافة المصرية) لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عام ١٩٥٤، وهو الكتاب الذي يعتبره الكثيرون ــ برغم ما فيه من تبسيط، ومراجعة كاتبيه لنفسيهما فيما بعد ــ علامة فارقة في مسيرة النقد الاجتماعي، في مصر. وصاحبته كتابات نقدية أخرى لعلي الراعي،[٥٢] ومحمد مفيد الشوباشي وغيرهم.

ولا يعني ازدهار هذين الاتجاهين أن الاتجاهات النقدية الأخرى قد اختفت من الساحة كلية. فقد ظل الاتجاه النفسى موجودا، وتطور كثيرا على يدي الناقد الموهوب أنور المعداوي، ونظريته الهامة في الأداء النفسي، وعلى يدي مصطفى سويف وبحثه المهم عن (الأسس النفسية للإبداع الفني) عام ١٩٥٩. كما ظل الاتجاه الجمالي موجودا، وتطور هو الآخر على يدي عز الدين إسماعيل، وعدد آخر من النقاد والدارسين. بل وواصل كتاب مثل علي أدهم، وعبد الرحمن صدقي، وأنور لوقا مما يمكن تسميته بامتداد اتجاه مدرسة الديوان القديمة. وظهرت اتجاهات نقدية أخرى، كالاتجاه التأثري، الذي يعتبر تنويعا خاصا على الاتجاه الجمالي، واتجاه المأثورات الشعبية الذي تبلور فى دراسة رشدي صالح الرائدة عن (الفن الشعبي)، وفي دراساته النقدية التطبيقية التي تابع فيها دور المؤثرات الشعبية المختلفة، في الأعمال الإبداعية، التي تناولها بالدرس والتحليل.

(٦) بزوغ الفكر القومي ومدرسة (الآداب):

لا يستطيع الدارس الحديث عن النقد الأدبي العربي، في مصر في الخمسينيات، دون الإشارة إلى دور مجلة (الآداب)، التي كانت تصدر في بيروت، وتكتب معظم موادها المهمة من القاهرة. وكان أنور المعداوي، ومحمد مندور، وعبد القادر القط، ومحمد النويهي، من الوجوه النقدية البارزة فى هذه المجلة التي استطاعت أن تكون مجلة قومية للعالم العربي بأكمله على مدي عقدين من الزمان. وقد كانت (الآداب) ــ برغم صدورها في بيروت ــ هي التعبير الأدبي عن الصيحة السياسية التي انطلقت من القاهرة، عقب العدوان الثلاثي، والتي دعت إلى القومية العربية، وقادت دعوتها إلى الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨. ومن هنا فإن بزوغ الفكر القومي العربى، الذي انطلق من القاهرة سياسيا، وفكريا، كان هو المسئول عن

ازدهار مجلة (الآداب) وعن تبلور ما يمكن تسميته بمدرسة (الاداب) النقدية.

وهي مدرسة تبلور فكرها النقدي في بوتقة هذا المد القومي، واستفاد كثيرا من إنجازات الاتجاهات الاجتماعية، والنفسية، والجمالية، على الترتيب؛ ومن فكر المدرسة الوجودية النقدي، كما تبلور في كتاب جان بول سارتر (ما الأدب). ومن هنا دعا هذا الاتجاه النقدي إلى الأدب الملتزم، وأثار قضية الالتزام في الأدب، على أوسع نطاق. ولم يقصر الالتزام لديه على الجانب الاجتماعي وحده، وأنما مدّ أثر هذا الالتزام إلى الجانب القومي، ووسع من آفاقه ومدلولاته.

وقد ظهر، في إطار هذا الاتجاه النقدي، مجموعة من النقاد المصريين، كان من أبرزهم رجاء النقاش، ومحي الدين محمد، وعبد المحسن طه بدر، ووحيد النقاش، ومجاهد عبد المنعم مجاهد وغيرهم. وقد نشروا جميعا مجموعة كبيرة من الدراسات والبحوث على صفحات (الآداب). وجمع بعضهم هذه الدراسات، أو بعضها في كتب بعد ذلك.[٥٣] وقد كان لظهور هذا الاتجاه النقدي، في ساحة مجلة قومية، قادرة على رفد اتجاهاتها الأدبية بالحصاد الفكري للعقل العربي، في شتي أنحاء الوطن العربي، دور كبير في حيوية هذا الاتجاه واستمراره. كما كان لصلابته في محاربة الاتجاهات النقدية الأخرى، وخاصة الاتجاه السلفي. والاتجاه الاجتماعي التبسيطي. الفضل في ذبول هذه الاتجاهات الناضبة في النقد العربي، مع نهاية الخمسينيات، وبداية الستينيات.

وما أن اقبلت الستينيات، حتى بدا أن معظم المجلات التي ظهرت في الخمسينيات لملء الفراغ الذي خلقه موت (الكاتب المصري)، و(الرسالة)، و(الثقافة)، قد ماتت هي الأخرى، أولا زالت تعاني من سكرات موت وشيك؛ باستثناء مجلة (الآداب)، التي كان واضحا أنها تزدهر بازدهار الاتجاه الفكري والسياسي الذي تبنته، ومجلة (المجلة) التي أدى تغيير رئاسة تحريرها، مع بدايات الستينيات، والعهود بها إلى الكاتب الكبير يحيى حقي إلى دخولها في مرحلة خصبة جديدة، اقتربت معها من (الآداب)، من ناحية، ومن الحساسية الأدبية والفنية الجديدة، من ناحية أخرى. غير أن الضربة التي لحقت بالفكر القومي عشية الانفصال، ايقظت في مصر نوعا من الإحساس بضرورة الاهتمام بترتيب بيتها الداخلي، وسد حاجات جمهورها الاقتصادية، والثقافية على السواء. وقد انعكس هذا كله، على الواقع الثقافي عامة، وعلى الواقع النقدي، بصفة خاصة.

(٧) تمزق الحساسية وانبثاق الرؤى الجديدة:

ما أن اقبلت الستينيات حتى كانت حركة النقد الأدبي قد بلغت مرحلة متقدمة من التطور والنضج. وكان أبرز دليل على هذا التطور والنضج هو نوعية المعارك الأدبية، والقضايا النقدية، المطروحة على صعيد الجدل والمناقشة، ونوعية الدراسات الأدبية التى صدرت، واستلفتت نظر القراء، أو استحوذت على اهتمام النقاد والدارسين. وكان النقد، في هذه الحقبة الزمنية الهامة من تاريخ مصر، مواكبا لحركة الإبداع، ورافدا لها بالوعي والتيارات الفكرية الخصيبة. وإذا كانت الستينيات قد بدأت بمصادرة عمل أدبي هام هو (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، عند اعتراض الازهر عليها، فإن نهاية هذه الفترة مع بداية السبعينيات قد انتهت أيضا بمصادرة (ثأر الله) لعبد الرحمن الشرقاوي، لاعتراض الأزهر أيضا. ومصادرة عدد آخر من المسرحيات أو تعليق إنتاجها على المسرح بعد السماح بنشرها مطبوعة، مثل (المخططين) ليوسف ادريس و(عفاريت مصر الجديدة) لعلي سالم و(باب الفتوح) لمحمود دياب لأسباب سياسية هذه المرة. غير أن السنوات العشر أو الاثنتي عشرة الممتدة بين المصادرتين قد شهدت العديد من المعارك والقضايا النقدية الخصبة، وعاصرت

عهدا من الازدهار الثقافي غير المسبوق.

فإذا كانت معظم المجلات المصرية، التي ظهرت في الخمسينات، قد اختفت مع مقدم الستينيات، باستثناء (المجلة)، فإن الستينيات قد شهدت ظهور مجموعه كبيرة من المجلات الثقافية، وهي (الكاتب) التي صدرت في ابريل ١٩٦١ ورأس تحريرها أحمد حمروش ثم أحمد عباس صالح، و(المسرح) التي صدرت في يناير ١٩٦٤ ورأس تحريرها رشاد رشدي، ثم صلاح عبد الصبور، و(القصة) في يناير ١٩٦٤ ورأس تحريرها محمود تيمور، و(الشعر) في يناير ١٩٦٤ ورأس تحريرها عبد القادر القط، و(الكتاب العربي) في يونيو ١٩٦٤ ورأس تحريرها علي أدهم، و(الطليعة) في يناير ١٩٦٥ ورأس تحريرها لطفي الخولي، و(الفكر المعاصر) في مارس ١٩٦٥ ورأس تحريرها زكي نجيب محمود، ثم فؤاد زكريا و(سنابل) ديسمبر ١٩٦٩ ورأس تحريرها محمد عفيفي مطر.

وقد شاركت هذه المجلات في إثراء الحركة الثقافية في مصر بالعديد من الاستقصاءات النقدية الخلاقة، التي ازدهرت عبرها معظم اتجاهات النقد الأدبي، وإن حدث بين هذه الاتجاهات المختلفة نوع من الاستقطاب، الذي تحس معه بوجود تيارين أساسين، ينطوي تحت كل تيار منهما مجموعة من الاتجاهات. وقد تأكد هذا الاستقطاب أثناء المعارك النقدية المختلفة التي دارت على صفحات هذه المجلات، وعلى صفحات مجلة (الآداب) البيروتية خاصة، وشاركت فيها مجموعة من الأقلام المصرية ذات التوجه العربي. والتي بدا عبرها جميعا، أن هناك صراعا حادا بين القديم والجديد، بين السلفي والمعاصر، بين اليمين واليسار ... إلخ هذه التقسيمات.

ومن أبرز المعارك النقدية تلك المعركة التي دارت حول مفهوم النقد الأدبي، وموقفه من العمل الفني، بين الدكتور محمد مندور والدكتور رشاد رشدي عام ١٩٦١، واستمرت ذيولها حتى عام ١٩٦٤. وتشكلت، على أثر هذه المعركة، وبسببها، جمعيتان نقديتان، تضم كل منهما معسكرا من النقاد، له موقف متجانس من هذه القضية الكبيرة، أولاهما (جماعة النقاد العرب) وتضم محمد مندور، ولويس عوض، وعبد القادر القط، ومحمد القصاص، ومصطفى ناصف، وأنور المعداوي، وفؤاد دوارة، وإبراهيم حمادة وغيرهم. وترى هذه الجماعة أن للعمل الأدبي محتوى فكريا، وموقفا سياسيا، من القضايا المثارة في واقعه، وأن العلاقة بين شكل العمل الفني ومحتواه، علاقة جدلية لا تنفصم عراها.

أما ثانيتهما فهي (جمعية النقاد) وتضم رشاد رشدي وعددا من تلاميذه مثل: سمير سرحان ومحمد عناني وفاروق عبد الوهاب وعبد العزيز حمودة وآخرين. وتنادي هذه الجمعية برأي إليوت في «المعادل الموضوعي»، وتهتم بمبنى العمل الفني دون معناه، بل وتقول بانفصالهما. ولا ترى أن من حق الناقد التعامل مع أي من الإطارات المرجعية الخارجة على العمل الأدبي، وإنما لابد من التعامل معه من داخله، والاهتمام به ككيان مستقل، دون أية محاولة للوصول إلى محتواه. لأن أي محاولة لتحميل العمل الفني بمحتوى فكري، أو اجتماعي، ليست إلا نوعا من الإسقاط المستهجن.

وقد كان احتدام هذه المعركة، واستمرارها لفترة طويلة، تعبيرا عن طبيعة التمزق الذي اعترى الحساسية الفنية، وعن مخاض الرؤى الجديدة. وإذا كان تيار النقد الاجتماعي قد خرج من هذه المعركة منتصرا، فإن انتصاره الأكبر كان انتصاره على ذاته، وتخلصه من آثار النزعات التبسيطية، التي شوهت الكثير من جوانب هذا التيار، وإسهاماته الإيجابية. ولم تنته هذه المعركة بصورة نهائية، ولكنها عاودت الظهور عدة مرات، وخلف أقنعة متغيرة دائما. فظهرت مرة تحت شعار مسرح اللامعقول، ومدى حاجتنا إليه عقب افتتاح «مسرح الجيب» بالقاهرة عام ١٩٦٣. ثم ظهرت، مرة أخرى، تحت قناع مذكرة «لجنة

الشعر» بالمجلس الأعلى للفنون والآداب، عندما حاولت مصادرة الشعر الحديث عام ١٩٦٤. ثم ظهرت مرة ثالثة في المعركة التي دارت حول حق الشاعر في التعبير عن أحزانه وأشواقه وهمومه، في مجتمع يبني السد العالي، أو يتحول نحو الاشتراكية، والتي دارت حول ديوان صلاح عبد الصبور (أحلام الفارس القديم) عام ١٩٦٤، وشارك فيها عدد كبير من النقاد مثل محمود أمين العالم، ولويس عوض، ومعين بسيسو، وفاروق خورشيد، ومحمد النويهي، وعز الدين إسماعيل، وغالب هلسا، وكاتب هذه السطور.

وإذا كان تجدد هذه المعارك دليلا على حيوية الحركة النقدية، فإنه كان تعبيرا عن ظهور قوى نقدية جديدة، ورؤى نقدية خصبة، تحاول أن تعيد تقييم المسلمات الأدبية، وأن تطرح على الواقع الثقافي مفاهيمها ورؤاها. وقد تمثل هذا بأجل صورة، في ظهور جيل جديد من النقاد، يواصلون رسالة الجيل السابق، ويكملون معهم المسيرة.

(٨) الهجرة إلى الأصقاع العربية وجيل النقاد الجدد:

إذا كانت الستينيات قد شهدت هذه المعارك النقدية المتعددة، التي ازدهر فيها الحوار النقدي، وتدعم بها، فإنها قد شهدت إلى جانب ذلك ظاهرتين أساسيتين: أولاهما غزارة الإنتاج النقدي وتنوعه، فقد كانت هي الفترة التي صدرت فيها أعمال نقدية عديدة للويس عوض،[٥٤] ومحمد مندور،[٥٥] وعبد القادر القط،[٥٦] ومحمد غنيمي هلال،[٥٧] وشكري محمد عياد،[٥٨] ومصطفى ناصف،[٩٥] وحتى محمد مصطفى هدارة،[٦٠] وشوقي ضيف،[٦١] وعبد المحسن طه بدر،[٦٢] وعلي الراعي،[٦٣] وفؤاد دوارة،[٦٤] ويوسف الشاروني،[٦٥] ومحمود أمين العالم،[٦٦] ويحيى حقي،[٦٧] وغيرهم.

وثانيتهما ظهور جيل جديد من النقاد المصريين، الذين هاجروا بأقلامهم إلى الأصقاع العربية المختلفة، في بيروت، ودمشق، وبغداد، حتى صلب عودهم، ثم فرضوا أنفسهم على الحياة الأدبية في مصر أثناء الستينيات. وكان من أبرز هؤلاء الكتاب: رجاء النقاش، ومحي الدين محمد، ومحمد عبدالله الشفقي، ومجاهد عبدالمنعم مجاهد، وماهر البطوطي، وسامي خشبة، ومحمد أحمد عطية، ومحمد محمود عبدالرازق، وكاتب هذه السطور. وقد ظهر معهم في نفس الفترة ناقدان مهمان من خلال المؤسسة الأكاديمية في مصر وهما جابر عصفور، وعبدالمنعم تليمة، ويمكن أن نلحق بهما سيد حامد النساج، وناقدان آخران عبر المؤسسة الصحفية أو الثقافية وهما جلال العشري، وأمير اسكندر، وناقدان ثالثان من خلال حركة جيل الستينيات من كتاب الأقصوصة وهما إبراهيم فتحي وعبد الرحن أبوعوف، وآخر من خلال حركة نفس الجيل في المسرح وهو فاروق عبد القادر.

وإذا ماتأملنا إنتاج هؤلاء النقاد الجدد سنجد أنه، برغم التفاوت البين في مستوياته، يعد استمرارا لمختلف الاتجاهات التي عرفها النقد الأدبي في مصر، منذ مدرسة الديوان وظهور التيارات العقلانية فيه. هذا بالإضافة إلى أن هذا الجيل الجديد من النقاد، قد ظهر باعتباره الجناح النقدي لحركة الإبداع الخصيبة في الستينيات، والتي أسفرت عن نفسها بوضوح في شتى مجالات الإبداع النثري والشعري على السواء. وقد نشر عدد كبير منهم أكثر من كتاب، ولا يزالون يواصلون الكتابة حتى الآن، برغم سنوات الأزمة التي مرت بالحركة الثقافية برمتها، في عقد السبعينيات الغريب.

(٩) تقلص الحركة الأدبية وإغلاق المنافذ: ١٩٧٣ ــ ١٩٨٠

بدأت السبعينيات بمجموعة من الضربات المتلاحقة للحركة الأدبية، والتي أدت بدورها إلى تقليصها بشكل لم تعرفه أي فترة سابقة على امتداد هذا المسح أو حتى قبله. فقد أغلقت كل المجلات الثقافية التي عرفتها الستينيات جميعا، وحلت محلها مجلة لا تستطيع بأي حال أن تملأ الفراغ، الذي حدث نتيجة لإغلاق كل هذه المجلات، وهي مجلة (الجديد). ثم تبعتها مجلة أخرى هي مجلة (الثقافة). ثم أعقب ذلك حل جميع الروابط، والجمعيات الأدبية، ومحاولة استبدالها جميعا، أو الاستعاضة عنها كلية، باتحاد للكتاب تحكم عليه الدولة قبضتها، وسيطرتها، ثم فصل عدد كبير من الكتاب من المنابر الصحفية والإعلامية، التي كانوا يعملون فيها، وخلق مناخ ثقافي طارد أدى إلى هجرة عدد كبير من النقاد البارزين، سعيا وراء الرزق ،أو النافذة التي يستطيعون الالتقاء عبرها بقرائهم.

وما أن انتصفت السبعينيات، حتى كان شكري عياد، وعلي الراعي، وعبد القادر القط، وفؤاد دوارة، ورجاء النقاش، ومصطفي ناصف، وعز الدين إسماعيل، وسامي خشبة، وسيد حامد النساج، وأحمد عباس صالح، وأمير اسكندر، وجلال العشري، يعملون في البلاد العربية، ولا يكتبون شيئا في أي منبر ثقافي، أو إعلامي في القاهرة، بعد أن كانت كتاباتهم جزءا هاما من الواقع الثقافي والخطاب النقدي فيها. وكان محمود العالم، وأمير اسكندر في باريس، وصلاح عبدالصبور في الهند، وكاتب هذه السطور في لندن، وبدا أن العقل النقدي المصري قد غادر البلاد، كل لأسبابه الخاصة.

وحاولت المؤسسة الرسمية أن تملأ هذا الفراغ النقدي الكبير، من خلال مجموعة من الوجوه الهامشية، التي لم يسبق لها الاضطلاع بدور نقدي كبير، في الساحة الثقافية من قبل، وإن كان لها دور هامشي، في فترة الازدهار الثقافي التي استطاعت جميع الأقلام المصرية أن تجد فيها لنفسها مكانا ومنبرا. غير أن هذه المحاولة قد فشلت، بعد أكثر من عشر سنوات من التجريب المستمر. إذ بلغ متوسط توزيع المجلتين الثقافيتين الوحيدتين بضع مئات، وأحيانا بضع عشرات. وتصاعدت شكوى أعمدة المؤسسة الثقافية الجديدة في السبعينيات من غياب النقد، الذي عملوا في البدء على مطاردته إلى آخر معقل، والتخلص منه. فبعد أن كانت أي رواية تصدر، لنجيب محفوظ مثلا في الستينيات، تحظى بأكثر من عشر دراسات نقدية ضافية، في نفس عام صدورها، تقدم وجهات نظر مختلفة، ورؤى نقدية وتأويلية متباينة، ومتغايرة فيها. ها هو الكاتب نفسه، ينشر حوالي عشرة كتب في السبعينيات، ولا يحظي أي منها، بأي دراسة تستحق أن نطلق عليها صفة «نقدية». بل هاهو توزيع رواياته ينخفض بشكل واضح، لأن تقلص الحركة الثقافية، لابد أن ينعكس في النهاية على القراء، فيؤدى إلى انكماش حجم الجمهور القارئ.

وإذا كانت المؤسسة الثقافية الرسمية قد اخفقت في القيام بدورها الثقافي، بسبب عدائها الأصيل للثقافة وللعقل النقدي، فقد حاول عدد من شباب الأدباء في السبعينيات أن يخلقوا ثقافتهم البديلة، التي يمولونها بأنفسهم، والتي يعبرون عبر منافذها الضيقة عن رؤاهم وتشوفاتهم إلى عالم أفضل. وقد شهدت السبعينيات ظهور عدد كبير من المجلات الثقافية الصغيرة المطبوعة على «الماستر»، وبإمكانيات محدودة. وكان من أبرز هذه المجلات الصغيرة(إضاءة ٧٧)، و(الكراسة الثقافية)، و(كتابات)، و(مصرية)، و(أصوات)، و(التجاوز)، و(النداهة)، و(الفجر)، و(بانوراما)، و(النديم)، وغيرها.

ومن الملاحظ أن هذه المجلات جميعا، والتي استمر بعضها في الصدور لعدة أعوام، قد رفضت فكرة رئيس التحرير الفردي، واستبدلت بها فكرة أسرة التحرير، التي توشك في كل مجلة أن تتكون من أبرز الأصوات الأدبية، في الجماعة التي تعبر عنها هذه المجلة. وقد برهن نجاح هذه المجلات الصغيرة، على

تعطش القارئ المصري إلى مجلة ثقافية جادة. كما دفع هذا النجاح مجموعة من كتاب جيل الستينيات إلى إصدار مجلات مستقلة، تحاول أن تساهم في تلبية حاجات الواقع المصري إلى ثقافة جادة، ورؤي نقدية أصيلة، وأن تعيد أمجاد مجلة (جاليري ٦٨) القديمة، والتي كانت أولى المجلات الفردية المستقلة في هذه الفترة. فصدرت في السبعينيات (الثقافة الجديدة)، و(الثقافة الوطنية)، وإن لم تستمر أي منهما إلا لفترة قصيرة.

ومن العسير على الناقد الأدبي، في أي من هذه المجلات، صغيرة الإمكانيات، محدودة الصفحات، قصيرة العمر، أن يبلور أي رؤية نقدية، أو اتجاهات نقدية واضحة. لكن المراقب لهذه الظاهرة، يستطيع أن يتحسس بعض الملامح العامة التي تشير إلى سيادة تيار عقلاني، له عدة اتجاهات فرعية محددة. ويستطيع أيضا أن يشير إلى أسماء قليلة لنقاد شبان، ظهروا في السبعينيات، وتعد كتاباتهم بالخير، إذا ما توفر المناخ، واستمرت الإرادة المثابرة، في العمل من أجل تطوير إمكانياتهم. (٦٨)

وإذا كان الواقع الثقافي مثيرا للتشاؤم في السبعينيات، فإن هذه الظاهرة الفريدة، تدعو إلى التفاؤل، وتبشر بالأمل. كما أن استمرار تقاليد الدراسة الأدبية، في عدد من جامعاتنا، ومعاهد النقد والأدب المختلفة، يبشر أيضاً بأن من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، الإجهاز على عقل الأمة النقدي. وها هي السنوات القليلة من الثمانينيات تشير إلى أن انفراج هذه الأزمة الثقافية وشيك.



هوامش:

(*) أعدت هذه الدراسة، بتكليف من المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ضمن مشروع «المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري: ١٨٥٢-١٩٨٠»، وصدرت في المجلد ١٤: الفنون والآداب، إشراف المرحوم الأستاذ بدرالدين أبوغازي، من مجلدات هذا المسح، بالقاهرة، عن المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية عام ١٩٨٥، ص٣٥٧-٣٧٩. هذا وقد أعد كاتب هذه السطور كذلك المبحث الخاص بالقصة القصيرة في هذا المسح، ونشر بالمجلد نفسه ص ٣٢٣-٣٥٦، وفي هذا المبحث بدأ الباحث بذكر مجموعة من التحفظات على اتخاذ تاريخ ١٩٥٢ نقطة انطلاق للبحث، وما تنطوي عليه من تصور قطيعة ثقافية مع ما قبلها، لا وجود لها في المجال الثقافي. وأكد على أهمية التقديم بين يدي هذا المسح بتلخيص سريع للواقع الثقافي في المجال النوعي الذي يتناوله، وعلى من يريد التعرف على هذه التحفظات، وعلى تصور الباحث عن طبيعة الجدل والاستمرارية في المجال الأدبي العودة إلى هذا المبحث.

(١) هناك مجموعة من الدراسات الجزئية في هذا الميدان أهمها دراسة عبد العزيز الدسوقي (تطور النقد العربي الحديث في مصر)، ودراسة عز الدين الأمين (نشأة النقد الأدبي في مصر)، وتقف كل منهما في بحثها عند مشارف الحرب العالمية الثانية، أو قبلها بقليل. وهناك أيضا كتب أخرى تناولت هذا الموضوع بصورة جزئية مثل شكري فيصل (مناهج الدراسة الأدبية)، وأحمد أمين (النقد الأدبي)و وسيد قطب(النقد الأدبي: أصوله ومناهجه) وشوقي ضيف (الأدب العربي المعاصر في مصر) وأحمد ابراهيم الهواري (نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر) وغيرها.

(٢) راجع عبد العزيز الدسوقي (تطور النقد العربي الحديث في مصر) ص ٨٥ ـ ١٩٨.

(٣) مثل (تاريخ آداب اللغة العربية) لمحمود دياب ١٩٠٠، و(تاريخ آداب اللغة العربية) لحسن توفيق العدل ١٩٠٤، و (منهل الوارد في علم الانتقاد) لقسطاكي الحمصي، ١٩٠٧، و(تاريخ علم الأدب عند الأفرنج والعرب) لروحي الخالدي ١٩١٢.

(٤) مثل كتاب حسن توفيق العدل الذي كان يدرس العربية في جامعة كمبريدج في أنجلترا لفترة طويلة، لابد أنه تعرف خلالها على مناهج المستشرقين، وغيرهم من الدراسين الأوروبين في هذا المجال.

(٥) نشر إبراهيم عبد القادر المازني المقالات التي ظهرت في الديوان في مجلة (عكاظ) عام ١٩١٤، ومجلة (البيان) عام ١٩١٢، بينما نشر العقاد مقالاته في (عكاظ) أيضا عام ١٩١٤ و ١٩١٧.

(٦) مثل كتابي (الفصول) ١٩٢٢، و(خلاصة اليومية) ١٩١٣ للعقاد، و(تاريخ آداب العرب) ١٩١١ لمصطفى صادق الرافعي، و(ذكرى أبي العلاء) ١٩١٤ لطه حسين، و(تاريخ آداب اللغة العربي) ١٩١٢ لجرجي زيدان وغيرها.

(٧) في كتابه (تاريخ الأدب العربي) ١٩٢٨.

(٨) في كتابه (النثر الفني في القرن الرابع) ١٩٣٤.

(٩) في كتبه (فجر الإسلام) ١٩٢٨، و(ضحى الإسلام) ١٩٣٣، و(ظهر الإسلام) ١٩٣٨.

(١٠) في كتابه (النقد الأدبي) ١٩٢٦.

(١١) في كتابه (البهاء زهير) ١٩٣٣.

(١٢) في كتابة (مقدمة لدراسة بلاغة العرب) ١٩٢١.

(١٣) في كتابة (الاصول الفنية للأدب) ١٩٤٩.

(١٤) في كتابه (في الأدب الحديث) ١٩٥٠.

(١٥) في كتابيه (في أوقات الفراغ) ١٩٢٥، و(تراجم) ١٩٢٩.

(١٦) في كتابيه (فلسفة المتنبي من شعره) ١٩٣٦ و(فلسفة الكذب) ١٩٣٦.

(١٧) دراساته التي نشرت في عدد من الدوريات مثل (الرسالة)، و(البلاغ)، وغيرها.

(١٨) في كتبه (ابن الرومي: حياته من شعره) ١٩٣٧، و(شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) ١٩٣٨، و(الحسن بن هاني).

(١٩) في كتبه (مع المتنبي) ١٩٣٧، و (أبي العلاء في سجنه) ١٩٣٩، وبعض دراسات (حديث الأربعاء).

(٢٠) في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) ١٩٣٩.

(٢١) في كتابيه (مهمة الشاعر فى الحياة) ١٩٣٢، و(كتب وشخصيات) ١٩٤٦.

(٢٢) في كتابه (البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها) ١٩٣١، ثم في بحثه (البلاغة وعلم النفس) ١٩٣٦.

(٢٣) في كتابه (مع أبي العلاء في سجنه)، وفي عدد كبير من مقالاته التي نشرت في (الكاتب المصري)، وغيرها من الدوريات.

(٢٤) في كتابه (عبقرية الشريف الرضي) ١٩٣٨.

(٢٥) راجع كتابه (ساعات بين الكتب).

(٢٦) في (فيض الخاطر).

(٢٧) في (وحي القلم).

(٢٨) فى كتبه (حصاد الهشيم) ١٩٢٥، و(قبض الريح) ١٩٣٨، و(خيوط العنكبوت) ١٩٤١، و(صندوق الدنيا) ١٩٤٨.

(٢٩) في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) ١٩٣٨.

(٣٠) في مقالاته التي جمعها مؤخرا رأفت السعيد في كتاب.

(٣١) في كتبه (التجديد في الأدب) ١٩٣٦، و(البلاغة العصرية) ١٩٤٥، و(الأدب للشعب) ١٩٥١ وغيرها.

(٣٢) في كتابه الهام عن (البهاء زهير) ١٩٢٩.

(٣٣) وخاصة في كتابه الهام (النقد المنهجي عند العرب) ١٩٤٩، والكتب التي أعقبته.

(٣٤) في كتابه (في الأدب الإنجليزي الحديث)، وفي مقدمة ترجمته لـ (بروميثيوس طليقا)

(٣٥) التي كان يرأسها الشيخ أمين الخولي والتي أصدرت مجلة (الأدب)

(٣٦) التي كان يرأسها طه حسين، ويديرها عنه يوسف السباعي.

(٣٧) الذي كان يرأسه طه حسين، ويديره عنه يوسف السباعي.

(٣٨) والتي ضمت عددا كبيرا من الكتاب الشبان في هذا الوقت والذين أصبح لمعظمهم شأن كبير مثل صلاح عبد الصبور، وفاروق

حورشيد، وعزالدين اسماعيل، وعبد الرحمن فهمي، وعبد الغفار مكاوي، وشكري عياد، وعبد القادر القط، وأحمد كمال زكي، وآخرين.

(٣٩) وكان من أبرز أعضائها مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ومحمود أمين العالم، ومحمد عبد المنعم خفاجي، وكامل السوافيري، وغيرهم.

(٤٠) وكانت هي الأخرى مجموعة من شباب هذه الفترة من أبرزهم فوزي العنتيل، وبدر نشأت، وحامد البلا، وكمال نشأت، وآخرون.

(٤١) كان من أبرز أعضائها نجيب سرور.

(٤٢) كان من أبرز أعضائها عبد الجليل حسن.

(٤٣) كان من أبرز أعضائها الجنيدي خليفة.

(٤٤) في دراسته (لفن الشعر) و(البطل في الأدب والأساطير).

(٤٥) في كتابه (في الأدب المصري المعاصر) ١٩٥٥.

(٤٦) في كتابه (الاسس الجمالية في النقد العربي) ١٩٥٥.

(٤٧) في دراسته الهامة عن (بشار بن برد).

(٤٨) في كتابيه عن (الأدب المقارن) و(الرومانتيكية).

(٤٩) مثل مجدي وهبه، ونور شريف، ومحمد القصاص، ومحمد مصطفي هدارة، ومحمد مصطفي بدوي، وغيرهم.

(٥٠) راجع كتبه (في الميزان الجديد)، و(نماذج بشرية)، و(المسرح المصري بعد شوقي)، و(المسرح)، وغيرها

(٥١) راجع كتابه (دراسات في أدبنا الحديث).

(٥٢) كان يعمل محررا أدبيا بجريدة (المساء)، وكان كل من محمد مندور، ولويس عوض، يتناوبان الكتابة الأدبية في (الشعب) في الخمسينات أيضا.

(٥٣) كما فعل رجاء النقاش في كتابه (في أزمة الثقافة المصرية) ١٩٥٩، ومحي الدين محمد في كتابه (ثورة على الفكر العربي) ١٩٦٤.

(٥٤) مثل (الاشتراكية والأدب) ١٩٦٣، و(دراسات في النقد والأدب) ١٩٦٤، و(المسرح العالمي) ١٩٦٥، و(البحث عن شكسبير) ١٩٦٥، و(على هامش الغفران) ١٩٦٦، و(الثورة والأدب) ١٩٦٧، و(تاريخ الفكر المصري الحديث) ١٩٦٩.

(٥٥) مثل (المسرحية الشعرية عند شوقي)، و(خليل مطران)، و(اسماعيل صبري)، و(المسرح النثري)، و(المسرح العالمي)، و(قضايا جديدة في أدبنا الحديث)، وغيرها.

(٥٦) مثل (قضايا ومواقف) ١٩٦٩.

(٥٧) مثل (المدخل إلى النقد الأدبي الحديث) ١٩٦٢، و(المواقف الأدبية) ١٩٦٤، و(النماذج الإنسانية في الآداب المقارنة) ١٩٦٥، و(الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية).

(٥٨) مثل (القصة القصيرة: محاولة لتأصيل شكل أدبي) ١٩٦٧، و(تجارب في الأدب والنقد) ١٩٦٧، و(الأدب في عالم متغير) ١٩٧١، و(موسيقي الشعر العربي) ١٩٧٠.

(٥٩) في كتبه (رمز الطفل في أدب المازني)، و(دراسة الأدب العربي) ١٩٦٤، أو (نظرية المعني) ١٩٦٦.

(٦٠) في كتابة (مقالات في النقد الأدبي) ١٩٦٥.

(٦١) في موسوعته الكبيرة التي أرخ فيها للأدب العربي عبر مختلف عصوره.

(٦٢) في (تطور الرواية العربية الحديثة) ١٩٦٣، و (حول الأديب والواقع) ١٩٧١، و(الروائي والارض) ١٩٧١.

(٦٣) في كتبه (دراسات في الرواية المصرية) ١٩٦٤، و(مسرح برنارد شو) ١٩٦٣، و(فنون الكوميديا في المسرح المصري) ١٩٦٨.

(٦٤) في كتابيه (في النقد المسرحي) ١٩٦٤، و (القصة القصيرة) ١٩٦٧.

(٦٥) في كتبه (دراسات أدبية) ١٩٦٤، و(دراسات في الأدب المعاصر) ١٩٦٦، وغيرها.

(٦٦) في (معارك فكرية) ١٩٦٥، و(عطر الأحباب) ١٩٦٨، و(أنشودة البساطة)، و(فجر القصة المصرية) ١٩٦١، وغيرها

(٦٧) أستطيع أن أشير هنا إلى مجموعه من الأسماء التي ظهرت خارج اطار مجلات «الماستر» الصغير مثل السيد البحراوي، وحسن عطية، وحسين حمودة، ورضا الطويل، وطلعت شاهين، ومحمد بدوي غيرهم. وأريد أن أضيف إلى هده الأسماء القليلة أسماء معظم كاتبي الأبحاث والدراسات النقدية في عدد من المجلات الصغيرة مثل (خطوة) و(اضاءة ٧٧) و(كتابات) و(مصرية) وغيرها.

❖

جدليات الحداثة والثورة
في الثقافة الغربية

التنمية والإطار التاريخي للحداثة

تشهد الحياة الثقافية في الوطن العربي بروز قضايا الحداثة والثورة إلى ساحة النقاش كل فترة وأخرى. ويسهب البعض في مناقشة علاقة الحداثة بما يغرم البعض بتسميته «الأصالة»، ويصرّ الآخرون على دعوته بـ «التراث»، بينما ينفق فريق ثالث جهداً كبيراً في تثبيت أواصر الزواج الشرعي بين «الأصالة» و«المعاصرة» حتى يقال أن هذا الفريق قد جمع فأوعى، وأنه نجح في أن يريح ويستريح. وهناك قلة تأخذ هذه القضية مأخذ الجدّ وتحاول استكناه آليات الحداثة في الواقع العربي والتعرف على قوانينها من خلال استقراء حضاري شامل لتبدياتها واستراتيجياتها والعناصر الصانعة لها والفاعلة فيها. إلى هذه القلة الجادة أقدم هنا كتاباً جديداً ومهماً عن هذه القضية في المجتمع الغربي، وأعرض لبعض الجدل الذي ثار حول القضايا التي طرحها. لعل هذا الكتاب يفتح الطريق أمام طروحات جديدة لهذه القضية الهامة تخرج بها من المأزق الذي عانت منه طويلاً في شرقنا العربي.

والكتاب عنوانه (كل ما هو صلب يصير هباءً: تجربة الحداثة :All that is solid Melts into Air The Experience of Modernity) أما الكاتب فهو الدارس الأمريكي المتخصص في سوسيولوجيا المدن وسوسيولوجيا المعرفة «مارشال بيرمان Marshal Berman» وقبل الحديث عن هذا الكتاب تلزم بعض الكلمات الموجزة عن السياق العلمي الذي ظهر فيه، وهو دراسات علم اجتماع المدن وتفاعلها مع علم اجتماع الثقافة وعلم اجتماع المعرفة: وهي دراسات يتزايد الاهتمام بها في الآونة الحديثة، لأنها أجهزت على نزعة التخصص الاجتزائية، واستبدلت بها إتجاهاً حديثاً يحاول توظيف كل معارفنا التقنية والعلمية والثقافية، وحتى الفكرية والفلسفية، في دراسة أي ظاهرة، ويحاول بذلك إعادة تأسيس العلاقة المفقودة بين شتى المعارف الإنسانية من أجل فهم أعمق وأشمل وأوضح للواقع وللظاهرة الإنسانية المعقدة.

وكان من نتيجة هذا التغيير المنطلقي دراسة من هذا النوع الذي يتناول تجربة الحداثة باعتبارها تجربة تتناول المكان والزمان وعلاقة الإنسان بذاته وبالآخرين. فالحداثة بهذا المنظور الشامل هى تجربة التحول الذي انتاب علاقة الإنسان بذاته وبالعالم من حوله، والذي فتح آفاقا جديدة أمامهما معه، ولكنه يهدد في الوقت نفسه كل ما وقر في عقل الإنسان، وما احتازه، وما تصوره عن نفسه. ذلك لأن قدرة الحداثة على تجاوز الحدود وتخطي حواجز الجغرافيا والعرق والثقافة والجنس والطبقة والأيديولوجية والدين، لا تضاهيها إلا مقدرتها على العصف بالثوابت، وإثارة القلاقل، وابتعاث التحلل والتجدد، وبث الصراع والتناقض، ونشر الالتباس والإبهام والغموض. إنها المناخ الذي يصبح فيه كل ما هو صلب هباء منثورا.

وينقسم الكتاب إلى خمسة فصول رئيسية. ويتناول أولها المعنون «فاوست جوته: مأساة التطور» التحولات الأساسية التي انتابت المجتمع الألماني والتي عبرت عنها إلياذة العصر الحديث «فاوست» جوته (١٧٤٩-١٨٣٢)، التي استغرقت كتابتها ستين عاما (١٧٧٠ ـ١٨٣١)، والتي كانت بثرائها الأخلاقي والسياسي، وحساسيتها النفسية، أول تعبير حقيقي عن وعي الحداثة بذاتها في المجتمع الغربي برمته. فبيرمان يرى أن المنطلق الرئيسي الذي انبثق منه العمل، والذي يشيع في كل ثناياه هو الرغبة في التطور، وهي ذات الرغبة التي حركت العالم الغربي برمته في تلك الفترة العاصفة من تاريخه والتي شهدت ذروة غليانها في الثورة الفرنسية التي وقعت إبان كتابته. فما يميز فاوست جوته عن كل فاوست قبله، ليست الصفقة التى عبر فيها عن رغبته فى الحصول على أشياء بعينها، ولكن رغبته في أن تستوعب صفقته تلك العملية الحيوية والحركية للتطور والتي هي صنو تجربة التحديث نفسها. حيث تربط (فاوست) جوته بوضوح بين المثال الثقافي للتطور الذاتي وبين الحركة الاجتماعية الفعلية صوب تنمية اقتصادية ملموسة. وهذا الرباط الوثيق بين العالمين الثقافي والاجتماعى الاقتصادي هو الذي يجعل (فاوست) تعبيرا عن جوهر النزوع الأوروبي صوب الحداثة باعتبارها عملية تنطوي على تحولات جذرية شاملة للإنسان: مركز العالم الجديد ومناط تجربة الحداثة ذاتها. أما الثمن الفادح لعملية التحول الجذرية تلك فهو صفقة فاوست مع الشيطان، أو مع كل قوى الدمار التحتية التي أطلقتها عملية التحديث وحررتها في الوقت نفسه من سيطرة الإنسان عليها. وهذا هو ما يجعل فاوست مأساة هذا التطور الأولى والنموذجية.

وقد مرّ «فاوست» فى عمل جوته العظيم بثلاثة تحولات هامة إذ يبرز أولاً كحالم، ثم يتحول إلى عاشق وأخيراً إلى مكتشف. وفاوست الحالم هو فاوست الذي تعذبه الفجوة بين بصيرته الثقافية التي تدعمها ثقافته الواسعة وحدوسه ورؤاه، وبين قدرته على الفعل والتأثير في واقع يشعر المثقف فيه بالتبعية لأنماط اجتماعية متخلفة تتحكم فيه، وتستفيد من اجتهاداته، دون أن تعترف له بأكثر من دور ثانوي. هذه الحالة التي تبلورت في روسيا في القرن التاسع عشر وكانت موضوع القسم الرابع من الكتاب، والتي يعيشها مثقفو العالم الثالث في القرن العشرين، هي التي فجرت الصراع الغربي بين المثقف والواقع الاجتماعي في عصر جوته.

أما فاوست العاشق فهو الذي بدأ في التألق عندما أخذ في الانفصال عن بلبال العالم الواقعي المتخلف، عن استبصاراته ورؤاه، والإطلال عليه من علٍ، من منطلق المراقب الحر المتحرر من قيود هذا العالم المزري، فيعشقه لمرارة المفارقة. ذلك لأن جريتشن، أول من عشقهن فاوست وأولى ضحاياه، هي التقطير المصفى للعالم الذي رفضه وارتفع عبر صفقته مع الشيطان عليه. لكن المهم في هذا السياق هو أن مأساتها، وردود الفعل الاجتماعية القاسية عليها، كانت التجسيد الكامل لكل مثالب المجتمع القديم الذي جاءت الحداثة لتكتسحه وتطيح بتناقضاته وقيوده.

أما التحول الأخير في مأساة فاوست التي جسد فيها جوته فداحة التحديث وإطاحته بالكثير من القيم القديمة والمثاليات العتيقة، فهو التحول إلى مكتشف، حيث ترتبط حياته ودوافعه الذاتية بالقوى السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تحرك العالم، وحيث يتعلم كيف يبني، وأهم من ذلك كيف يهدم ويدمر. ومن خلال هذا كله يوسع آفاق وجوده من الخاص إلى العام، ومن الفردي إلى المؤسسي واضعاً قواه في مواجهة الطبيعة والمجتمع، طامحاً إلى تغيير كل شيء من حياته الخاصة إلى حيوات الآخرين وإراداتهم، وإلى تفكيك البنية الأبوية للعالم القديم والإطاحة به. وتلعب في هذا المجال قصة فاوست مع العجوزين الدور الذي لعبته حكايته مع جيرتشين في التحول السابق، لأن رغبته فى الاستيلاء على قطعة أرضهما الصغيرة، أي على الأرض التي يقف عليها العالم القديم، واستخدامها كموقع لبرج مراقبته الذي يرى منه العالم إلى

مالاحدود، ينم عن شوق للتحرر من العالم القديم، وطرح بنيته الأبوية عن كاهله، وعن توق لفتح أفق العالم على اللانهائي الواقعي، غير واع بأن الانفتاح على هذا الأفق المطلق، هو في الوقت نفسه انفتاح على الظلمة المطلقة: على الموت.

ولهذه الظلمة المطلقة في المأساة الفاوستية، وفي حركية الحداثة أو التحديث الذي تبلوره، دلالة مهمة هي ضرورة التضحية بالبشر وتقديم قرابين الدم، بل والتضحية المجانية أحياناً وهذا هو سر مأساويتها. إنها الأسطورة الشعبية الشائعة في مصر والتي توقن بأنه لابد للآلة الجديدة ـ أي عملية التحديث التي ارتبطت في الوجدان بالآلة ـ من دم وضحية حتى تدور عجلاتها، وتلين تروسها.

ومن خلال هذه التحولات الفاوستية الثلاثة تنهض علاقة الإنسان بكل التراكمات التي أحدثتها حركية المجتمع الصناعي، والتحول من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، في نسيج صانع لملامح تجربة جديدة شائقة، قوامها التحوّل المستمر، وآليتها الفاعلة هي تدمير تحولاتها، وتجاوزها باستمرار. هذه التجربة الفاوستية تطرح لأول مرة في الواقع الأوروبي قضية الحداثة باعتبارها تجربة التحول الذي فتح الآفاق، ولكنه أطلق شياطين الدمار من عقالها في الوقت نفسه. وهو دمار يؤكد بيرمان أنه غير قاصر بأي حال من الأحوال على الثورة الصناعية، أو على المجتمع الرأسمالي، ولكنه امتد إلى المجتمعات الاشتراكية وإلى دول العالم الثالث النامية بشكل أكثر ضراوة ووحشية. حيث استطاع سحر التطور وإغراء التنمية العاجلة أن يستأدي الإنسان ثمناً فادحاً من حريته وإنسانيته التي باعها للشيطان الرمزي الذي يعد بالتقدم والانفتاح على المطلق. وكما تجلى الفردوس الأرضي الذي وعدت به صفقة فاوست مع الشيطان في صورة جحيم رهيب ناجم عن الكبر والغطرسة، أسفرت دعاوى التحديث في كثير من هذه المجتمعات عن جحيمها الخصوصي. وكالمأساة الفاوستية نفسها لايريد أحد أن يواجه حقيقة هذا الكابوس الذي أصبح صنو السعي الروحي الحديث، وإنما يواصل الجميع إعادة تمثيل فصوله بصيغ وأشكال متباينة منذ كتب جوته تراجيديا التطور ومأساة التنمية أو التحديث في (فاوست).

أما الفصل الثاني من الكتاب فيكرسه المؤلف لمناقشة فكرة ماركس عن الحداثة والتي أعطى جوهرها عنوانه لهذا الكتاب. لأن عنوان الكتاب نفسه مأخوذ من كلمات ماركس، ومن قلب (البيان الشيوعي) ذاته حينما يقول واصفاً المجتمع البرجوازي الحديث فيما يشبه نوعاً من الرؤيا أو التجلي الشعري: «إن الأشياء تتداعى لأن المركز لم يعد قادراً على دعمها والإمساك بها. فكل ما كان صلباً يتبدد هباء، وكل ما كان مقدساً ينتهك ويدنس، ويجبر البشر في نهاية الأمر على مواجهة الأوضاع الحقيقية لحياتهم ولعلاقاتهم مع غيرهم من البشر بشكل عقلي هادئ». ويحلل بيرمان (البيان الشيوعي) بالطريقة الخلاقة التي حلل بها (فاوست) ليكشف لنا عن تناظر شيق بين فكر ماركس الاقتصادي والاجتماعي ورؤى جوته الإنسانية في مسرحيته، وكيف أن تحليل ماركس للمجتمع البرجوازي ينطوي على نفس التصور الذي بلوره جوته في (فاوست) لأن آليات هذا المجتمع هي التي أطاحت بكل الرواسي المادية والاجتماعية والقيمية القديمة. بل هي التي جعلت فكرة الإطاحة بالرواسي الصلبة عماد البنية الفاعلة في هذا المجتمع الجديد.

وتكشف لنا قراءة بيرمان لـ(البيان الشيوعي) و(رأس المال) كيف تغلغل فكرة التبدد تلك، وصور الذوبان والتداعي في النص كله. إذا تحض آليات تجربة الحداثة في المجتمع البرجوازي على هذا التحول الحضاري المستمر الذي تصير معه كل الثوابت الاجتماعية و الاقتصادية والأخلاقية هباء منثورا. فالتجديد نفسه يحمل في أغواره كمفهوم بذرة تدمير ذاته، وينطوي على إحداث تغيرات جذرية في القيم وعلى تبديد كل الهالات التي تعرب عن توطيد مكانة بعض الرؤى أو القيم أو الأفكار. وهذه العلاقة الجدلية بين

التجديد والتدمير هي التي تدفع ماركس إلى استخدام التحديث نفسه في كسر طوق الحلقة الجهنمية للدمار.

وكما قسم بيرمان تحليله لـ(فاوست) إلى ثلاثة أقسام أو ثلاث مراحل تصورية ومفهومية متراكبة، فإنه يقسم تحليله لفكر ماركس عن الحداثة إلى خمسة أقسام يبلور في أولها فكرة الذوبان والتبدد والتداعي باعتبارها رؤية مسيطرة وفاعلة في المجتمع البرجوازي ويكشف عن طبيعتها الجدلية. ثم يربط فى ثانيها بين نزعة التحديث والتجديد المستمرة في هذا المجتمع وبين الروح التدميرية، بما في ذلك تدمير الذات التي تنهض عليها حركته، وكيف استطاعت جدليات العمى السارية في قلب هذا المجتمع أن تخفي عنه أنه أكثر الصيغ الاجتماعية تدميراً وعنفاً في تاريخ الإنسان. لأن المجتمع البرجوازي الحديث الذي أطلق قوى الانتاج الضخمة من عقالها يشبه الساحر الذي أطلق بتعاويذه قوى العالم السفلي من قماقمها ولكنه لم يعد قادراً على السيطرة عليها.

ويكشف في ثالثها كيف استطاعت حركية التحديث تعرية التناقض بين الجوهري والزائف في المجتمع، ووضع هذا الاستقطاب الفاعل في كل الثقافات بين الحقيقي والوهمي أمام أعيننا بصورة تكشف عما يسميه جدليات العري. حيث نزع تحكيم قوانين الربح وسيطرة النزعة المادية القناع عن وجه المجتمع وترك ما في آلياته من بشاعة وقسوة ولاإنسانية عارياً أمام الجميع، بلا قناع من قيم زائفة أو أوهام لاسبيل إلى البرهنة عليها.

ويقدم في رابعها تحولات القيم، أو بالأحرى مسخها بعدما نزعت كل الأقنعة عن وجه المجتمع البرجوازي. واستبدلت بكل القيم القديمة قيمة التبادل النفعي، وبكل الحريات القديمة حرية التجارة التي لاتعرف الروادع أو المعايير الأخلاقية. وأصبحت الإمكانية الاقتصادية والربحية هي المعيار الأسمى، بغض النظر عما تنطوي عليه من عدمية وضيق أفق. لكل ذلك كان من الطبيعي أن يعنون القسم الخامس والأخير من هذا التحليل بفقدان الهالات. فقد أطاحت آليات عملية التحديث بكل الهالات التي أحاطت في الماضي بالقيم أو بالنشاطات والأدوار الإنسانية المختلفة، وأحالتهم جميعاً إلى أدوات مدفوعة الأجر والثمن في بنيتها. فلم يعد الطبيب مثلاً هو رسول الرحمة المثالي الذي ينقذ البشر من المرض، وينال لذلك احترام المجتمع وتقديره، بل مجرد موظف مأجور يؤدي عمله لقاء أجر معلوم. وتتناسب جودة العمل وفاعليته لا مع عمق قناعاته الإنسانية، أو نبل عواطفه الرحيمة وإنما مع قيمة أجره.

وقد خلعت هذه الترجمة الحسابية لكل شيء إلى نقود هالات القداسة التي أحاطت بعدد من القيم والأدوار، وأطاحت معها، وهذا هو المهم، بالتفرقة بين المقدس والدنس، حيث وضعت كل النشاطات في أماكنها المعلومة فوق منحنى الثمن المادي. لكن الجماعة الوحيدة التي لاينزع عنها ماركس هالاتها كلية في تحليله العميق لجدليات التحديث في المجتمع البورجوازي هي جماعة الكتاب والفنانين، إذا ما استطاعوا الانحياز إلى قوى الثورة التي ترفض آليات هذا التحديث وتقوض الأساس الذي تنهض عليه. وينطوي هذا الاستثناء على شيء من التوتر أو التناقض الذي يلاحظه بيرمان في كتابات ماركس بين قوة بصيرته النقدية وجذرية آماله في التغيير. وهذا التوتر هو الذي يضفي على مسائلة ماركس لآليات التحديث البرجوازي، وكشفه لجدلياتها الفاعلة تلك أهميتها القصوى في التعرف على موقع الثقافة في هذه العملية المعقدة، وفي بلورة تناقضاتها، وقد عراها من كل أقنعتها الروحية والجمالية والأخلاقية. وفتح في الوقت نفسه أمامنا الطريق للانفلات من حلقتها الجهنمية والحلم باحتمالات وإمكانات جديدة.

وإذا ما وصلنا إلى الفصل الثالث من الكتاب سنجد أنه ينتقل بنا من التجريدات النظرية إلى رؤى بودلير الشعرية التي كشفت من خلال الأنماط الرعوية عن البطولة التي تنطوي عليها جدليات الحداثة في

عصره. إذ يرى بيرمان أن بودلير هو الشاعر الذي استطاع أكثر من غيره من الكتاب أو الشعراء في القرن الماضي أن يجعل أبناء هذا القرن يشعرون بأنفسهم كمحدثين. فالتحديث، والحياة الحديثة، والفن الحديث من المفردات التي تتكرر بوفرة مفرطة في نصوص بودلير الشعرية والنثرية. واستطاع بودلير في دراستيه «البطولة في الحياة الحديثة» عام ١٨٧٠ و«رسام الحياة الحديثة» ١٨٦٣ أن يصوغ أجندة قرن كامل من الفن والفكر. كما كرس شعره كله بشكل ما لتصوير الفرد الحساس، أو الإنسان الحديث الذي شبعته عملية التحديث برؤاها ومنتجاتها وقلقها، وملأت صدره بالدخان، وأترعت دمه بالشراب، وغصت روحه بالألم، وحشت عقله بالأمل، باعتباره بطلاً جديداً ومغايراً: بطلاً حديثاً. وكشف عما في بطولة هذا الإنسان من جمال، ليس من خلال غنائية الصور الرعوية القديمة، وإنما من خلال الكشف عما في حياته الحضرية البائسة من جمال، وعما في قلب المدينة المأساوي من حزن شفيف.

والواقع أنه كلما اهتمت الحضارة الحديثة بحداثتها كلما تنامى شغفها برؤى بودلير وعكوفها على كشوفه الشعرية والنثرية. فقد كان بودلير هو الذي انطلق من الجماليات الرعوية السابقة عليه وبلور منها، وفي تناقض جذري معها، جماليات الحداثة المناقضة، والتي لم تتخلى برغم مناقضتها تلك عن لمسة رعوية شفيفة. وكان هو الذي عبر عن بطولة الحياة الحديثة، وبلور لغة التعبير عنها.

لأن الحياة الحديثة عنده تتطلب لغة جديدة، أو نوعاً من النثر الشعري المترع بالموسيقى دون إيقاع أو قافية، فيه من الليونة والخشونة معا ما يمكنه من التواؤم مع غنائية اندفاعات الروح، ومع تموجات رؤاها، ومع قفزات الوعي. لغة قادرة على جوب أصقاع المدن الضخمة والغوص في أحشائها والكشف عن أحاسيسها الغريزية. لغة قادرة على الكشف عن أن المدينة تعمل بشكل حثيث على هتك منابع الجمال الذي ولدته، وعلى قَىْء «عيون الفقراء» التي فتحتها على الجمال الجديد. وتدين قراءة بيرمان اللامعة لأشعار بودلير وأفكاره النثرية لكشوف ڤالتر بنيامين Walter Benjamin الذي كان أول من ربط بين شعر بودلير وفكر ماركس. وهذا هو مادفعه إلى التركيز في القسم الأخير من تحليله لشعره على قصيدة «فقدان الهالة» التي تلتقي مع فكرة ماركس عن إسقاط عملية التحديث للهالات عن الرواسي القديمة.

وإذا كانت الفصول الثلاثة من هذا الكتاب تحاول أن تكشف لنا عن تخلق تجربة الحداثة باعتبارها نتاجاً طبيعياً لعشرات التغيرات في أساليب الانتاج والتعامل، فإن الفصل الرابع منه يتعامل مع حداثة من نوع جديد يسميها حداثة التخلف، لأنها حداثة مفروضة من أعلى وليست صاعدة من أسفل أو متولدة عن آليات النمو الاقتصادي الطبيعي. وتتجسد هذه الحداثة في تجربة سانت بيترسبورج التي بناها بيتر العظيم فوق المستنقعات التي امتدت حول مصب نهر نيڤا في خليج فنلندا. وينقسم هذا الفصل، وهو أطول فصول الكتاب إلى ثلاثة أقسام: أولها بعنوان المدينة الحقيقية والمدينة الوهمية، يتناول فيه آليات فرض المدينة على الواقع، وظهور البنية الهندسية الصارمة للمدينة التي بنيت فوق المستنقعات بسرعة لاتضاهى، وعلى مدى غير مسبوق. ففي عقد واحد أقيم خمسة وثلاثون ألف مبنى فوق هذه المستنقعات، وما أن اكتمل عقدان على بداية المشروع حتى وصل الرقم إلى مئة ألف. وبين عشية وضحاها ظهرت واحدة من أكبر المدن الأوروبية، وقبل نهاية القرن كانت قد تجاوزت موسكو، وأصبحت أكبر رابع مدينة في أوروبا بعد لندن وباريس وبرلين.

ويرصد «مارشال بيرمان» لنا في القسم الثاني من هذا الفصل كيف ترددت أصداء هذه التجربة الكبيرة في أعمال بوشكين وجوجول وديستويفكي وتولوستوي وأندريه بيلي وبقية الكتاب الكبار الذين تعاملوا مع هذه التجربة المدوخة: تجربة خلق مدينة حديثة في زمن قصير، وأثر هذه التجربة على حياة الناس ومعتقداتهم، وتصوراتهم لأنفسهم وللعالم من حولهم. ويبدأ في هذا المجال بـ«الفارس البرونزي»

لبوشكين باعتبارها سفر التكوين الشعري للمدينة التي تجلت في عقل خالقها قبل أن تتجسد على الأرض، أو بالأحرى على الماء. واضعاً يده فيها على جوهر هذه المدينة باعتبارها التقطير الخالص لفكرة المدنية فى صورتها المجردة، وعلى تناقضاتها الجوهرية باعتبارها فضاء حضرياً بدون حياة حضرية.

ذلك لأن مأساة الديسمبريين التي يصورها في هذا النص هي في حقيقة الأمر بنت هذا التناقض الجوهري في واقع هذه المدينة، أو هذا المشروع التحديثي الضخم. وهو التناقض الذي تبلوره (مذكرات من العالم السفلي) و(المساكين) و(قلب ضعيف) و(القرين) لديستويفسكي، و(أنا كارينينا) لتولستوي و(شارع نيڤيسكي) لجوجول. ويهتم هذا القسم بالتعرف على أثر هذه التجربة الحضرية على الإنسان العادي، والكشف عن حدة تناقضاتها التي بلورتها هذه الأعمال الأدبية الجميلة.

أما القسم الأخير من هذا الفصل فإنه يخصصه لتحولات الوضع في هذه المدينة في القرن العشرين، وبعد أن أصبحت العاصمة الفعلية لروسيا، ومركزها الصناعي الكبير. ويحلل تجليات هذا التحول في أشعار أندريه بيلي Andrei Beily الرمزية وروايته التي كتبها عن ثورة ١٩٠٥ والتي تحمل اسم المدينة ذاته «سان بيترسبورج»، وفي أشعار أوزيب ماندليستام Osip Mandelstam، ليكشف من خلال هذا كله عن جدلية التحديث والحرية، وعن التوتر المستمر بين الفرض والتخلف وأثر ذلك على عملية التحديث نفسها. خاصة عندما يصوغ لنا القواسم المشتركة في تجربة المدينة بين المرحلتين القيصرية والستالينية، من التحديث والتجريب، ومن القسر والفرض من علٍ، ومن الكثير من الخصائص التي لاتزال تتجلى اليوم في عدد من مدن العالم الثالث، بل ومن المدن الغربية الكبرى كذلك حيث الجدل بين المدينة الحقيقية والمدينة الوهمية لايزال على أشده.

ويعبر الكاتب المحيط في الفصل الخامس والأخير من كتابه تاركاً أوروبا ليعود إلى بلده: الولايات المتحدة الأمريكية. ويقدم لنا من خلال استقصاءاته الشائقة لمدينته نيويورك، غابة الرموز المختفية في أدغال هذه المدينة الحديثة، بكابوسيتها المبهظة، وخرابها الروحي الداخلي، تصوره الخاص لتجربة الحداثة كما عاشها، ويكشف عن كيفية صياغتها لخبرته وتشكيلها لحياته. ويحاول أن يبرز علاقة التفاعل بين تضاريس المدينة المعمارية، والطريقة التي يفكر بها أهلها، والأسلوب الذي يكتب به كتابها بطريقة تسفر عن وجود خط أساسي يربط كل أشكال التعبير عن تجربة الحداثة تلك منذ (فاوست) وحتى الآن. فنيويورك، في تحليل الكتاب الأخير، هي التجلي الكامل لمقولته الأساسية في أن منطق عملية التحديث برمتها هي تبدد كل الرواسي، وتحول كل ما كان صلباً إلى هباء.

لأن المنطق الداخلي الذي يحرك الاقتصاد الحديث، والثقافة النابعة منه، يدمر كل ما يخلقه من مناخات طبيعية، أو مؤسسات اجتماعية، أو أفكار ميتافيزيقية، أو رؤى فنية أو قيم أخلاقية، هو منطق هذا التبدد الذي تجذب دوافعه كل البشر المحدثين إلى مداره الذي لا انفلات منه. وتجبرهم جميعاً على مواجهة أسئلته الملحة عما هو أساسي وذو معنى في حياتهم، وعما هو حقيقي في العالم الذي يعيشون فيه.

ويلاحظ بداءة في هذا المجال أن أغلب معالم المدينة من الحديقة المركزية إلى جسر بروكلين، وتمثال الحرية، وجزيرة كوني، وناطحات سحاب مانهاتن، ومركز روكفلر، وغير ذلك من المعالم من وول ستريت إلى برودواي وجرينيتش وهارلم وميدان تايمز وماديسون آڤينيو بنيت كلها كمعالم وكرموز للحداثة قبل أى شيء آخر. ولأن هذه هي طبيعة المدينة كان من الضروري أن يبدأ هذا الفصل بدراسة انجاز روبرت موسى Robert Moses أهم مبدعي الأشكال الرمزية في حياة مدينته. وينطلق في مناقشته لأعمال هذا المهندس الإنشائي وطرقه الضخمة السريعة وحدائقه الكبيرة وملاهيه من آثارها المدمرة على المدينة، ومن

الحي الذي نشأ فيه الكاتب تحديدا، وهو البرونكس، حي الفقر والجريمة والمخدرات. وكيف أن نزعة التحديث لا تعرف حدودا، لأن سكان البرونكس وجلهم من اليهود لم يتصوروا أبدا أن يجني يهودي مثل موسى على حيهم بهذه الشراسة، فكان أكثر الذين دمروا حياتهم تأثيرا وفعالية وبربرية.

وبعدما يناقش أثر مشروعات موسى الإنشائية على المدينة، ينتقل إلى تحليل كتاب جين جاكوب Jane Jacob (موت وحياة المدن الأمريكية الكبرى Death and Life of Great American Cities) والذي بلور رؤية مناقضة لتلك التي طرحها موسى حول حداثة المدن الأمريكية. وهي رؤية يقدم لنا ترجيعات الشعر لأصدائها من خلال تحليله لأشعار روبرت لويل Robert Lowell وأدريان ريتش Adrienne Rich وبول بلاكبيرن Paul Blackburn وجون هولاندر John Hollander وجيمس ميريل James Merrill، جالاوي كينيل Galway Kinnell وغيرهم، وعلى رأسهم جميعا ألان جينسبيرج Allen Ginsberg بصرخاته المدوية. ثم ينتقل إلى مناقشة موضوعين أساسيين في أدب مرحلة السبعينيات في أمريكا، وهما العودة إلى الجذور العرقية كما في كتاب أليكس هيلي Alex Healy الشهير (جذور Roots) والتعامل مع أشباح الماضي الملحاحة كما في رواية ماكسين هونج كنجستون Maxine Hong Kingston (المرأة المقاتلة Woman Warrior). ويقدم تنويعات على هذين الموضوعين في روايات روبرت كارو Caro Robert ونورمان ميلروغيرهم من الذين حاولوا بلورة تجربة الستينيات والسبعينيات من هذا القرن في أحراش هذه المدينة الوحشية.

من خلال هذه اللوحة العريضة ذات النسيج الشائق الثري والألوان الغنية المتنوعة يحاول بيرمان أن يؤكد في كتابه هذا أن تجربة الحداثة تجربة مستمرة ودائمة، وأن الذين ينتظرون ـ مع إيهاب حسن ـ أفول نجمها وبزوغ نجم مرحلة جديدة مغايرة سينتظرون إلى الأبد. لأن هناك قسمات عامة ومستمرة ومشتركة لتجربة ذات شكل وذات قوام، تمتد من القرن الثامن عشر وحتى الآن. تجربة في المكان وفي الزمان، تجربة للذات وللآخرين، تجربة لاحتمالات الحياة وللمخاطر، يسميها الحداثة. والحداثة في مفهوم بيرمان هي الحياة في مناخ واعد بالمغامرة أبداً، محقق للإحباط دوما. مناخ يحض على التحول المستمر: تحول الذات وتحول العالم على السواء. وهو تحول يهدد في الوقت نفسه بتدمير كل ما نملك وتسفيه كل ما نعرف، وتبديد كل ما نؤمن به.

هذه التجربة الحديثة، أو بالأحرى التجربة ـ الحداثة، هي تجربة عابرة للحدود الجغرافية والسياسية، وللتصنيفات العرقية والقومية، وللطبقات الاجتماعية، وللأديان والأيديولوجيات. ومن هنا يمكن القول بأن تجربة الحداثة تجربة موحّدة لكل البشر ـ في الغرب على الأقل ـ ولكنها وحدة من نوع جديد. فهي ليست وحدة التماثل، بل وحدة المفارقة، وحدة اللاتوحّد. لأنها وحدة تلفنا جميعا في إعصار من الاضطراب الدائم والتحلل والتجدد المستمرين، إعصار من القلق والتناقض والإبهام والصراع الدائم مع الذات، ومع الآخر، ومع الواقع الدائم التغير، الدائم الانفلات من قبضة الإدراك والمنطق. أو بمعنى آخر، أن تكون حديثا يعني أن تكون جزءا من عالم تتحول فيه كل الرواسي والثوابت إلى هباء وتتناثر بددا في الهواء.

لكن السؤال هو: ما هي مكونات هذا الإعصار ومن أين تهب رياحه المدوّخة؟ يرى بيرمان أنها مجموعة من العمليات الاجتماعية والحضارية الشاملة التي تغذيها العديد من المصادر المتنوعة، والمتفاعلة، والمتكاملة. ويعدد في هذا المجال عوامل وتغيرات كثيرة من أهمها: الكشوف العلمية الهائلة في العلوم الطبيعية والتي غيّرت تصورنا عن الكون وعن مكاننا فيه؛ والثورة الصناعية التي حولّت المعرفة العلمية إلى تقّينات تخلق بيئات إنسانية جديدة، وتدمر المواضعات القديمة في نفس الوقت، تحدّ من عنف الصراعات

بين الأجيال وبين الطبقات. والتغيرات السكانية العارمة التي تجهز على العلاقة القديمة بين الإنسان والبيئة التي ألفها أسلافه، وتدفع به في تيار حياة جديدة يلفه فيها إعصار التوسع العمراني في المدن، وإيقاع الحياة السريع فيها. ثم التوسع في نفوذ أجهزة الاتصال الجماهيري الإعلامية بقدرتها على صهر البشر والمجتمعات المتباينة في إتون تأثيرها الموحّد. وتصاعد سلطة الدولة المركزية، بأجهزتها البيروقراطية الأخطبوطية المتشوفة أبداً إلى مزيد من القوة والتحكم. والحركات الجماهيرية الكبرى في تحديها المستمر لسلطة الدولة، وسطوة الحكام. وأخيرا تلك القوة العظمى التي تصب فيها كل العوامل السابقة وهي السوق الرأسمالي العالمي الكبير الدائم النمو والتذبذب.

ويطلق بيرمان على هذه العمليات كلها مصطلح التحديث Modernization والتحديث هو العملية الشاملة التي تتفاعل فيها كل هذه العناصر لتغيير رؤي الإنسان وتصوراته وقيمه وأنماط حياته. إنها تجربة شاملة تنبثق منها مجموعة الرؤى والأفكار الغريبة التي تهدف إلى أن تجعل البشر موضوعاً للتحديث، ووسيلة له في الوقت نفسه. إذ تمنحهم القوة التي تمكنهم من تغيير العالم والتي تغيرهم، رغما عنهم، أثناء ذلك. وتتجمع هذه القيم والرؤى الجديدة تحت مظلة اصطلاحية واحدة هي الحداثة Modrnism. ويطمح الكتاب إلى الكشف عن جدليات هذا المفهوم الفضفاض من خلال تتبع تحولاته الدقيقة من القرن التاسع عشر، وحتى عصرنا الحديث. وعن طريق مناقشة تجلياته الفكرية والفلسفية والفنية في: الرسم والنحت، والرواية والمسرح، والرقص والعمارة والتصميم؛ وفي مختلف تنويعات الوسائط الاليكترونية من ألعاب وأجهزة إعلام وترفيه؛ وفي شتى فروع العلم الحديثة التي ما كان لها من وجود قبل ثورة الحداثة الشاملة التي تغلغلت في شتى مناحي الحياة. وخلال عرضه الثري لشتى هذه التجليات يبرهن بيرمان على أن القرن العشرين، هو بلا نزاع، أغنى قرون التاريخ الإنساني بالاختراعات والإبداعات والطاقات الخلاقة في كل الميادين.

وبين عملية التحديث Modernization ومفهوم الحداثة Modernism تقع مسألة العصرية Modernity وهي ليست عملية اقتصادية أو حضارية، كما أنها ليست رؤية ثقافية، وإنما هي تجربة تاريخية يعيشها الإنسان عندما يمر بالأولى، وتتخلق في واقعة الثانية. إنها الوسيط الذي تنصهر فيه العملية والمفهوم لخلق حالة تاريخية، تتحول بفعل الأولى، وتتشكل في صياغات مفهومية بسبب الثانية. لكن كيف يتحقق هذا الانصهار؟ وكيف تتخلق هذه الحالة التاريخية على صعيدي الواقع والوعي على السواء؟ هنا نلتقي بقضية هامة في عالم بيرمان الأليف الغريب معاً وهي قضية التطور أو التنمية، والتي ثار جدل طويل في مؤتمر عقد بجامعة إلينوي الأمريكية قبل قليل، ونشر جزء من وقائع هذا الجدل في العدد الأخير من مجلة اليسار الجديد الإنجليزية.

ويثير مفهوم التنمية Development في كتاب مارشال بيرمان الكثير من الجدل والنقاش. والجدل حول هذا المفهوم جزء من الجدل الواسع الذي أثاره، ولا يزال يثيره هذا الكتاب منذ صدوره حتى الآن.والأفضل ترجمة عنوانه إلى «كل الرواسي تتبدد هباء»، لأنه بالفعل كتاب عن تبدد كل الرواسي القيمية والفكرية والمعنوية وذوابانها، بل وتحللها في هواء عملية التحديث التي عصفت بالواقع الغربي وغيرته كلية طوال قرنين من الزمان.

والتنمية هي المفهوم المركزي في كتاب بيرمان، وهي مصدر معظم تناقضاته. ومفهوم التنمية أو الإنماء، يعني لديه شيئين في وقت واحد. إذ يشير من ناحية إلى التحولات الموضوعية الهائلة في المجتمع الغربي والتي نتجت عن مقدم السوق الرأسمالي وسيطرة مواضعاته، وهذا يعني بالدرجة الأساسية التطورات الاقتصادية. بينما يومئ من الناحية الثانية إلى التحولات الذاتية الكبرى في حياة الأفراد، والتي جرت تحت

تأثير التنمية الأولى، والتي يندرج تحتها ما يسمى بالتطور الذاتي باعتباره إرهاف قدرات الإنسان وتوسيع أفق اهتماماته وخبراته. ذلك لأن عملية التحديث هذه قد أجهزت على كل الحدود والمواضعات التي عرفها المجتمع قبل بدايتها. وأطاحت بالكثير من المفاهيم والرؤي المتصلة بهذه المواضعات القديمة. وقد توافقت هذه العملية مع عملية اتساع لا مثيل لها لإمكانيات وحساسيات الذات الفردية بعد أن تم تحريرها من الثوابت الاجتماعية؛ ومع عملية شائقة من التغير الاجتماعي جري بها إعادة ترتيب المكانات، والأدوار الجامدة التي تميز بها الواقع الاجتماعي قبل أن تهب عليه رياح الحداثة.

غير أن عملية التحديث قد أدت إلى إنتاج مجتمع مغترب ومتجزئ بصورة قاسية ووحشية، تدفعه آليات الاستغلال الاقتصادي إلى مزيد من العزلة والوحشة واللامبالاة الاجتماعية. ويدمر هذا المجتمع المغترب كل القيم الثقافية والسياسية التي أنتجت بنفسها عناصر تدميرها. وبالطريقة نفسها تقوم تنمية الذات الفردية ـ على الصعيد النفسي ـ باستيلاد التشتت، وفقدان الأمان، والإحباط، واليأس. وهذا في الواقع ملمح لا ينفصل عن مشاعر الاحساس بالتضخم والنشوة المصاحبة للتنمية الذاتية.

وفي هذا المناخ الحافل بالإثارة والاضطراب، بالدوار النفسي والنشوة المدوّخة، باتساع إمكانيات الخبرة وتدمير الحدود الأخلاقية والعلاقات والروابط الشخصية، بتضخم الذات وإغترابها عن جوهرها وتشتتها، بانتشار السراب في الطرقات وفي داخل النفس على السواء، في هذا المناخ المفعم بالتناقضات ولدت الحساسية الجديدة. التي إكتشف ماركس مواضعات تغيرها الفكرية والحضارية والاقتصادية، لكن بودلير ـ كما يقول بيرمان هو الذي اكتشفها أدبيا في قصائده النثرية عن باريس، بنفس القوة التي سبق أن بلور بها جوته ـ في فاوست ـ مأساة الذات المتطورة في صراعها مع ازادواجيتها المتولدة عن معايشتها للتغيرات المصاحبة لبدايات عملية التحديث في الغرب.

وقد كشف بيرمان من خلال تحليله الشائق لظاهرة مدينة بطرسبورج وأثر إنشاء هذا الكيان الحضري العملاق على الإنسان الروسي وقتها، كيف قدم الأدب الروسي في هذه المدينة تبديات الحداثة التي فرضت مواضعاتها من عل؛ وأثرها على تراث أدبي عريق يمتد من بوشكين وجوجول حتى ديستويفسكي وأندريه بيلي؛ وعلى جمهور موّحد لا يزال يتذكر كيف كان الحال في مجتمع ما قبل إنشاء هذه المدينة الكبيرة، مجتمع ما قبل الحداثة بمواضعاته الصلبة وقيمه الراسخة ورواسيه التي أخذت تتبدد في الهواء مع كل يوم جديد.

أما فى القرن العشرين، فإن هذا الجمهور قد ألف الحياة مع المتغيرات الدائمة. وازداد مع الزمن إتساعاً وتفتتا في وقت واحد. وتحول إلى جزئيات غير متكافئة، أو متناسبة مع بعضها البعض. مما زاد من حدة التوتر الجدلي في تجربة الحداثة التي أخذت تمر بمراحل حرجة. صحيح أن الفن الحديث قد حقق انتصارات أكثر من ذي قبل، لكنه قد كف ـ إلى حد ما ـ عن الاتصال بأي حياة مشتركة، ناهيك عن التعبير عن هموم مشتركة. أو بمعني آخر، لقد فشل هذا الفن ـ في رأي بيرمان ـ في أن يستعمل حداثته أو يوظفها.

وأدى هذا إلى حدوث استقطاب كبير في الفكر الحديث حول مفهوم الحداثة مما سطّح شخصيتها الغامضة، سواء في ذلك فيبر Weber، وأورتيجا Ortega، وإليوت وتيت Tate وليفيز Leavis وماركوز Marcuse. ففي كتاباتهم جميعا إدانة للحداثة باعتبارها قفص حديدي من التوسط والاحتذاء والانصياع. إنها مفازة روحية تفتقر إلى أيّ وحدة عضوية، أو استقلال حيوي. لأن كينونتها ثاوية في تحولها المستمر، وتحللها الأبدي. ومن ناحية أخري نجد أن هناك رؤى ومعالجات تتسم باليأس الثقافي والتشاؤم، وخاصة

تلك التي تزخر بها أعمال مارينيتي Marinetti وباكمينحستر Buckminster وفولر Fuller ومارشال مكلوهان Marshall McLuhan، والتي تحولت فيها الحداثة إلى مفهوم قبيح مصبوغ بإثارة الأحاسيس، والإشباع العالمي الذي يتخلق في عالم تسيطر فيه الآلة، وتنتج مثيراتها الجمالية الخاصة، ومواضعاتها ورسائلها الاجتماعية المتميزة.

هنا يجد الكاتب نفسه - في رأي بيري أندرسون وهو واحد من أشد معارضيه - بإزاء عملية التوحيد الخاطئة بين الحداثة والتكنولوجيا، بصورة نفهم منها أن التقنية (التكنولوجيا) قد إستعبدت البشر صانعي الحداثة والمتأثرين بها. وأنها تؤدي إلى عملية الاستقطاب الصارمة، وإلى نوع من التسطيح الشامل. لكن أندرسون لا ينكر أهمية دراسة محدثي القرن الماضي، وفهم محدثي هذا القرن، حتى نستطيع تأسيس جذور للحداثة، وتحقيق فهم أعمق لآلياتها الفاعلة. وحتى نتمكن من تهيئة أنفسنا لما سيدور في القرن الحادي والعشرين. لكن المشكلة تكمن في أن الحداثة كمفهوم تتعارض جذريا مع أي محاولة للتخطيط للمستقبل أو التنبؤ بمسارات محددة. ذلك لأن فكرة الحداثة ترتبط بجوهر الثورة، مهما كانت نوعية التعريف الفلسفي للثورة. والحداثة كثورة لم تنته بعد، ومن هنا يصعب فهمها كلية، أو وضعها ضمن إطار دراسة عقلي صارم. ولا يعني هذا اليأس من محاولة استقصاء كافة أبعادها. بل بالعكس إنه يدعو إلى المزيد من الاهتمام بمحاولة بيرمان الشائقة.

والواقع أن بيرمان قد وضع يده على مفتاح هام لعملية التحديث. وهو أن سيطرة النمط التبادلي والسلعي على السوق الاقتصادي قد أدى بالضرورة إلى تذويب العالم الاجتماعي القديم، وإلى إحداث سورات من الفوضى الدائمة، والشك المقيم، والاضطراب. ففكرة الحداثة تنطوي على عملية تغير مستمرة، لا تفريق فيها بين لحظة حضارية وأخرى، إلا من حيث التسلسل والترتيب. لأن ما هو جديد الآن سرعان ما يحيله مرّ الزمان إلى قديم. فالقانون الأساسي مع سيطرة السوق وسيادة النمط التبادلي هو العرضية. وهيهات للعرضي أن يخلق محاوره وثوابته ورواسيه.

وإذا آنتقلنا إلى الجانب الجمالي في مفهوم الحداثة لدي بيرمان سنجد أن هذا المفهوم قد تبلور جماليا وأدبيا مع بدايات القرن العشرين، وفي معارضة للواقعية والكلاسيكية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومن الغريب أن معظم النصوص الأدبية التي حللها بيرمان سواء لبودلير أو جوته، لبوشكين أو ديستويفسكي، تعود إلى القرن الماضي. قرن ما قبل ثورة الحداثة كمفهوم جمالي. ولا نستثني من ذلك الا دراسته لروايات أندرية بيلي، وأشعار أوزيب منذ لستام، وبعض النصوص الأمريكية الحديثة. فالحداثة تحتاج، في الواقع، إلى تحديدها ضمن إطار تاريخي وإطار مفهومي مميز أيضا.

وهناك قضية أخرى، وهي أن توزيع الحساسية الحديثة، أو الحساسية الحداثية الجديدة، يتفاوت على صعيد الإنتاج الأدبي في أوروبا مع أن عملية التحديث ذاتها قد جرت في معظم البلاد. فما هو السبب في ظهور أعمال حديثة في بلد دون غيره؟ ومن المفارقات الهامة في هذا المجال، والتي أخفق كتاب بيرمان في تعليلها، أو حتى رصدها، أن انجلترا، وهي من البلدان الرائدة في الثورة الصناعية ومجتمع السوق، لم تنتج أي عمل حديث على الإطلاق في العقود الأولى لهذا القرن. بصرف النظر عن استضافتها لإليوت وعزرا باوند، أو مجاورتها لأيرلندا جويس العظيم. وذلك على خلاف ألمانيا وإيطاليا وفرنسا وروسيا وهولندا أو حتى أمريكا. وهذا يعني أن عنصر الحيز والمكان عنصر هام أيضا بجوار عنصر الزمن.

أما الاعتراض الثالث الذي ارتفع في وجه مقولات بيرمان الشائقة، والذي ينال من قراءته الهامة للحداثة، فإنه ينبع من أنها لا تفرق بين الاتجاهات الجمالية المتناقضة، أو بين الممارسات الجمالية التي

تنطوي عليها الأعمال الإبداعية ذاتها. ثمة تمايزات شديدة بين الحركات أو الاتجاهات الفنية التي دائما ما تجمع تحت لافتة الحداثة من رمزية وتكعيبية ومستقبلية وتركيبية وسيريالية وتعبيرية، إلخ. فهناك على الأقل خمسة أو ستة تيارات متمايزة ومتباينة من الحداثة في العقود الأولي من هذا القرن. وقد ساهمت معظم الأعمال الفنية والإبداعية التي أنتجتها هذه التيارات في خلق تلك الاستقطابات التي وصفها بيرمان في الطروحات الفكرية المختلفة التي حاولت التنظير للثقافة الحديثة بشكل عام.

وقد تكون الطريقة البديلة لفهم أصول ومغامرات الحداثة هي النظر إلى المتغيرات العرضية والتاريخية والثقافية التى ولدت فيها وصدرت عنها وتوجهت إليها بإمعان وتعمق. وهناك فى هذا المجال ما قدمه لوكاتش الذي اكتشف وجود علاقة مباشرة بين تغير الواقع التاريخي، وطبيعة الاشكال الثقافية التي ولدت فى ظل هذه التغيرات. لكن تلك قضية أخري كما يقولون.

لندن ١٩٨٤

الكتاب الذي ناقشته هذه الدراسة هو: Marshall Berman, All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity (London, Verso, 1983)



قضية الاستشراق والتأريخ الأدبي المغيِّر

قليلة هي الأعمال النقدية التي تنطوي بحق على منظور نقدي جديد يطمح إلى إحداث تغييرات جذرية عميقة في مفاهيمنا الثقافية، وإلى إعادة تأسيس محددات الرؤية، وزوايا التناول، بصورة يبدو معها ما عداها نوعاً من اللغو السقيم، والعبث المكرور. وكتاب الأستاذ محمود محمد شاكر الجديد (رسالة في الطريق إلى ثقافتنا)، من هذه الأعمال القليلة النادرة، لا في ثقافتنا وحدها، بل وفي كل ثقافة على الأطلاق، لأن هذا النوع من الأعمال المُغيِّرة، بل والمعارضة للمألوف، والمكرور، والسائد، قليلة في كل ثقافة. لأنها تحتاج إلى جهد جهيد، واستيعاب شامل، لكل المطروح في الساحة الثقافية من رؤى وأفكار. ولأنها تعتمد على أصالة في الفكر، واستقلال في الرأي، لا يرضيان بما يقبله الجميع، ولا يسلمان بما تنهض عليه البنية الفكرية المقبولة من مصادرات، وإنما يستجوبان كل مفردات الثقافة ويمحصانها، للخروج من هذا الاستجواب الشامل بالجديد الأصيل القادر على التغيير، لا الجديد الصادم القائم على الإبهار.

لأن هناك فوارق عديدة بين جديد الأستاذ محمود شاكر المبني على العمق والرصانة، والجديد الغث الذي يملأ الساحة بالصخب والضجيج. وليس هذا الأمر بالغريب على هذا الأستاذ الجليل، الذي اعتاد ألا ينشر على الناس إلا كل جديد أصيل، وأن يعمل الفكر في كل كلمة يخطها، وفي كل لفظة يستخدمها، حتى تخرج من قلمه مترعة بالدقة والنضارة. منذ أن طلع على القراء في بواكير حياته، وقبل أكثر من نصف قرن، بكتابه المُغيِّر عن (المتنبي) عام ١٩٣٦، والذي أصبح منذ ذلك التاريخ علامة فارقة في تاريخ النقد الأدبي العربي، بما استحدثه من منهج في تناول الشعر والشعراء.

فالأستاذ محمود محمد شاكر عالم جليل من الرعيل الأول، (فقد بلغ في عامنا هذا-١٩٨٩- الثمانين من عمره)، الذي أخذ العلم مأخذ الجد والصرامة المنهجية، وهي عنده صنو الصرامة الأخلاقية، والعمق الثقافي، والالتزام المبدئي. وكتابه الجديد، لا ينفصل عن ذلك الكتاب الأول، فقد ظهر أول الأمر كمقدمة ضافية للطبعة الجديدة من كتابه الأول، والتي صدرت بعد مرور أكثر من خمسين عاما على صدور الطبعة الأولى، كعدد خاص من مجلة (المقتطف) هو عدد يناير عام ١٩٣٦. ثم ألحت عليه دار الهلال لتصدر تلك المقدمة الجديدة في كتاب مستقل، فجاء هذا الكتاب فيما يربو على مائتين وخمسين صفحة. وبرغم تردده في نشر المقدمة مستقلة عن الكتاب، وإصراره على ألا يحذف منها، ما يشير إلى أنها مقدمة لهذا السفر الضخم عن المتنبي، فإن (رسالة في الطريق إلى ثقافتنا) كتاب قائم برأسه. يفصِّل منهجه المستقل في

البحث، ويربطه بمنابعه في تراثنا النقدي، ويطرح قضية من أخطر القضايا الثقافية عامة، وهي القضية التي تنبع من الرد على السؤال التالي: هل تستطيع حضارة أن تبني نهضتها على أساس ما تنتجه حضارة أخرى غريبة عنها، ناهيك عن أن تكون معادية لها؟ حتى ولو كان قسم من هذا الإنتاج الثقافي الغريب، يتناول الحضارة موضوع السؤال بالدرس والتمحيص؟

ويكتسب جواب الأستاذ الباحث على هذا السؤال أهمية كبيرة، لأنه جواب واحد من أوسع مثقفينا معرفة بتراث الأمة العربية، وأعمقهم فهماً لمفردات حضارتها، وأكثرهم إدراكاً لما انتاب الثقافة العربية من نكبات، وأحرصهم على تصحيح مسارها المعوج، الذي تنكب سواء السبيل. وحتى يجيب على هذا السؤال الجوهري، عمد إلى تفصيل مسألتين أساسيتين، أولاهما البحث فى قضية المنهج الأدبى، والثانية هي قضية التاريخ الثقافي، الذي اصطلحنا على التعارف على أنه تاريخ عصر النهضة الأدبية الحديثة، للكشف عما إذا كان حقا كذلك، أم أنه قد أخفى في تضاعيف مسلماته، التي لم تتعرض بعد للتمحيص الدقيق، عكس ذلك. وهما قضيتان مرتبطتان أوثق الارتباط، وإن بدا غير ذلك. لأن إعمال المنهج الذي خلص إليه، فيما جرى لثقافتنا، هو الذي قاد إلى المسألة الثانية. وقضية المنهج، التي سنفصل عنها الحديث هنا، واحدة من أهم قضايا البحث الأدبي والثقافي بلاشك، وإن لم يولها الكثيرون ما تستحق من عناية. وقد كانت هذه القضية هى أول ما شغل الأستاذ محمود شاكر في بواكير الشباب، وكان الاهتداء إلى حلها هو الذي أنقذه من حيرته الزائغة، وشكوكه الممزقة. فبعد عشر سنوات من القراءة المستوعبة للشعر العربي القديم كله اهتدى إلى منهج يسميه منهج «تذوق الكلام».

والتذوق هنا لا يعني ما نفهمه من تلك الكلمة بعدما ابتذلها سوء الاستعمال، وإنما هو منهج تأملي تحليلي، صنو ما تسميه المناهج النقدية المعاصرة بالقراءة المنهجية الدقيقة Close -Reading أو القراءة المتأملة المتفحصة. إذ يتطلب، كما يقول الأستاذ الباحث:

«قراءة طويلة الأناة عند كل لفظ ومعنى، كأني أقلبهما بعقلي، وأروزهما [أي أزنهما مختبراً] بقلبي، وأجسهما حساً ببصري وبصيرتي، وكأني أريد أن أتحسسهما بيديّ، وأستنشي [أي أشم] ما يفوح منهما بأنفي، وأسمع دبيب الخفي فيهما بأذنيّ. ثم أتذوقهما تذوقاً بعقلي، وقلبي، وبصيرتي، وأناملي، وأنفي، وسمعي، ولساني. كأني أطلب فيهما خبيئاً قد أخفاه الشاعر الماكر بفنه وبراعته، وأتدسس إلى دفين قد سقط من الشاعر عفواً، أو سهواً، تحت نظم كلماته ومعانيه، دون قصد منه أو تعمد أو إرادة. لا تقل لنفسك هذا مجاز لفظي! كلا، بل هو أشبه بحقيقة أيقنت بها، لأني سخرت كل ما فطرنى عليه الله، وأيضا كل معرفة تُنال بالسمع، أو البصر، أو الإحساس، أو القراءة، وكل ما يدخل في طوقي من مراجعة، واستقصاء، بلا تهاون أو إغفال. سخرت كل سليقة فطرت عليها، وكل سجية لانت لى بالإدراك، لكي أنفذ إلى حقيقة البيان، الذي كرم الله به آدم عليه السلام، وأبناءه من بعده، وهذا أمر شاق جداً، كان، ومثيراً جداً، كان، ولكن المطلب البعيد، هوّن عندي كل مشقة وضنى».(ص١٢)

هذا الوصف الجميل البليغ، المترع بسحر البيان، لحقيقة منهج التذوق، يتطلب منا أن ندرك أن التعمق في اللغة فهماً، واستيعاباً، وإحساساً، من ضرورات التعامل مع ثقافة تلك اللغة، بل ومن بديهياته. لأن التذوق نفسه لا يتم إلا بعد إجادة هذا كله. وبعد «طول التنقيب في مطاوي العبارات، التي سبق بها الأئمة الأعلام، من أصحاب هذه اللغة، وهذا العلم في مباحثهم، ومساجلاتهم، ومثاقفاتهم، وما يتضمنه كلامهم من النقد والاحتجاج للرأي، وكل ما وقفت عليه من ذلك كان خفياً فاستشففته، ودفيننا فاستنبطته، ومشتتاً فجمعته، ومفككاً فلاءمت بين أوصاله، حتى استطعت بعد لأي، أن أمهد لفكري طريقاً لاحبا مستتبا، يسبي فيه، أي صيّرته منهجاً التزمت به، فيما أكتب وأقرأ».(ص١٤)

فتذوق الكلام، وهو المنهج الذي اهتدى إليه كاتبنا، ووجد جذوره عند الإمام، والناقد العربي الكبير، عبدالقاهر الجرجاني، في منهجه القائم على «اللفظ والنظم»، وهما عموداً مذهبه في إعجاز القرآن، ينهض على بديهية أساسية. وهي أن تعمق اللغة من جوانبها اللفظية، والتاريخية، والاجتماعية، والبيانية، ضروري للكشف عما هو مخبوء تحت اللسان العربي، من قضايا الفكر. ومن لا يملك القدرة على استيعاب هذه الجوانب جميعاً، وعلى «استشفاف خفاياها، غير قادر البتة على أن ينشئ منهجاً أدبياً لدراسة إرث هذه اللغة، في أي فرع من فروع هذا الإرث، إلا أن يكون الأمر كله تبجحاً، وغطرسة، وزهواً، وغروراً، وتغريراً، كما هو الحال في حياتنا الأدبية هذه الفاسدة». (ص٢٤)

وليس في هذا الحكم الحاسم أي شطط، أو مجافاة للمنطق، وإن أجهز على مصداقية الكثيرين من الذين يتعاملون مع أدبنا، وثقافتنا والذين انخدع القراء، لأمد طويل، بكتاباتهم الفاسدة؛ وطرح مسألة هامة، فيما يتعلق بالاستشراق، سنعود إليها بعد قليل. ليس فيه أي شطط، لأن منهج التذوق هذا ينطوي على نظرة فلسفية عميقة للغة، لا تفصل بينها وبين مناحي كثيرة من مباحث العلوم الاجتماعية، والأدبية، المختلفة. فاللغة فيه «إبانة عما تموج به النفوس، وتنبض به العقول، ففي نظم كل كلام وفي ألفاظه، ولابد، أثر ظاهر، أو وسم خفي، من نفس قائله، وما تنطوي عليه من دفين العواطف، والنوازع، والأهواء، من خير وشر، أو صدق وكذب، ومن عقل قائله وما يكمن فيه من جنين الفكر [أي مستوره] من نظر دقيق، ومعان جلية، أو خفية، وبراعة صادقة، ومهارة مموهة، ومقاصد مرضية، أو مستكرهة. فمنهجي في تذوق الكلام معنى، كل العناية، باستنباط هذه الدفائن، وباستدراجها من مكامنها، ومعالجة نظم الكلام ولفظه، معالجة تتيح لي أن أنفض الظلام عن مصونها، وأميط اللثام عن أخفى أسرارها، وأغمض سرائرها. وهذا أمر لا يُستطاع، ولا تكون له ثمرة، إلا بالأناة والصبر، وبالاستقصاء الجهيد في التثبت من معاني ألفاظ اللغة، ومن مجاري دلالاتها الظاهرة والخفية، بلا استكراه ولا عجلة، وبلا ذهاب مع الخاطر الأول، وبلا توهم مستبد تُخضِع له نظم الكلام ولفظه» (ص٢٥)

وإذا أردنا أن نفصل هذا الكلام، برطانة النقد الحديث، وجدنا أننا بإزاء منهج نقدي، يعتمد على دقة التحليل، وعلى الصبر في تمحيص المفردات والتراكيب السياقية، ويرفض الدخول على العمل الأدبي بنتائج مسبقة، أو فرض أي تصورات خارجية عليه. وأن اللغة فيه، هي الكاشفة عن مكونات الكاتب النفسية والاجتماعية، وهي الهادية إلى خفايا أيديولوجيته الفكرية والسياسية، وهي مفتاح مراميه النصية ومقاصده. ولعرفنا أنه منهج من المناهج النقدية الحديثة التي تأبى الدخول إلى النص من باب المعلومات الخارجية عنه، وإنما تقوم بتحليله من الداخل، وتكشف عن مضمونه من خلال تمحيص بنيته النصية ذاتها، وليس من خلال ما يتردد عن كاتبه، أو عن عصره من شائعات.

إنه منهج قريب من ذلك الذي نادى به رولان بارت، عندما قال بـ«موت المؤلف» لحساب التركيز على النص، ونبذ المناهج النقدية القديمة التي كانت تجعل الحديث عن المؤلف ومراميه، وعن حياته وتكوينه، وعن عصره ومواقفه، مدار اهتمام النقد، وأداة تفسير العمل الأدبي من خارجه. وهو منهج يرى أن النص هو مدار العملية النقدية وشاغلها الأساسي. وأن الوسيلة الفضلى لتناوله، هي إرهاف الوعى بكل جوانب اللغة التي يتكون منها هذا النص، وبما تنطوي عليه هذه اللغة من بنى ودلالات. ومن هنا كانت حداثة هذا المنهج، وأهميته القصوى. وتنبع هذه الأهمية من أن هذا المنهج، برغم لقائه مع منطلقات المناهج النقدية الحديثة، لم ينقل عنها، وإنما توصل إلى كشوفه المنهجية، ومحدداته العلمية، بعيدا عن تأثيراتها، من خلال تفحص تراثنا الأدبي والنقدي، والوعي بخصائص اللغة وأسرارها. ولذلك فقد تجنب صاحبه أخطاء المناهج النقدية الحديثة، وتجاوز مزالقها، ولم يتحقق تركيزه على البنية على حساب الدلالة، أو العكس.

وهو فضلاً عن هذا كله منهج يقول بأن للنص الأدبي أكثر من مستوى دلالي، وأكثر من احتمال تأويلي. تظهر بعضها أولاً على هيئة أوهام، قد تستبد بالقارئ، ولكنها ما تلبث أن تتبدد، إذا ما تكشفت له مجاري دلالات الكلام الخفية، وأماط اللثام عما فى مطاويه. هذا المنهج النقدي «يحمل بطبيعة نشأته، رفضاً واضحاً قاطعاً غير متلجلج، لأكثر المناهج الأدبية التي كانت فاشية، وغالبة، وصار لها السيادة على ساحة الأدب الخالص، وغير الأدب الخالص، إلى يومنا هذا»(ص٣٣) ففي تسمية كثير منها بالمناهج، تجاوز شديد البعد عن الحقيقة، وفساد غليظ، وخلط مشين. ذلك لأن المنهج يتطلب بداءة ما يسميه الأستاذ الباحث «ما قبل المنهج» أي الأساس الذي لا يقوم المنهج إلا عليه.

وينقسم هذا الأساس ماقبل المنهجي إلى شطرين: شطر فى تناول المادة، وشطر فى معالجة التطبيق، «فشطر المادة يتطلب قبل كل شىء جمعها من مظانها، على وجه الاستيعاب المتيسر، ثم تصنيف هذا المجموع، ثم تمحيص مفرداته تمحيصاً دقيقاً، وذلك بتحليل أجزائها بدقة متناهية، وبمهارة وحذق وحذر، حتى يتيسر للدارس أن يرى ما هو زيف جلياً واضحاً، وما هو صحيح مستبيناً ظاهراً، بلا غفلة وبلا هوى وبلا تسرع».(ص٣٤) فبهذه الطريقة وحدها يتحرى البحث الدقة التي لايمكن بدونها أن نتحدث عن المنهج، ويصبح لجمع المادة قواعد وأسس واضحة، تقوم على تمحيص الحقائق، وفرز المفردات، وتتبع مصادرها، وتبين الصحيح من الزائف منها.

وكل هذا يتطلب قدراً كبيراً من اليقظة، وتجرداً من الهوى والعلّة، الذي لاينهض للعلم شأن بدونه، فلا يصح الحديث عن الموضوعية مع تبييت الغرض، أو فرض النتائج على المقدمات، فمن باب الهوى والغرض عرفت كتاباتنا النقدية التدليس والاعوجاج. فالنزاهة في جمع المادة، هي الخطوة الأولى على طريق البحث السليم، بل هي اللبنة الأولى فيه. ومن باب التسرع، تسربت إلى واقعنا الأدبي أخطاء حسن النية، التي تفضي فى النهاية إلى الفساد، حتى ولو بدون قصد. ومن هنا كان التدقيق، وتحري المصادر، وتتبع سلسلة العنعنات، ودراسة مصداقية كل فرد فيها، من أوليات البحث الأدبي العربي، فى عصوره الزاهرة.

أما الشطر الثاني «شطر التطبيق: فيقتضي ترتيب المادة، بعد نفي زيفها، وتمحيص جيدها، باستيعاب أيضاً، لكل احتمال للخطأ أو الهوى أو التسرع. ثم على الدارس أن يتحرى لكل حقيقة من الحقائق موضعاً هو حقّ موضعها. لأن أخفى إساءة في وضع إحدى الحقائق في غير موضعها، خليق أن يشوه عمود الصورة تشويها بالغ القبح والشناعة. فشطر التطبيق هو الميدان الفسيح الذي تصطرع فيه العقول وتتناصى الحجج؛ أي تأخذ الحجة بناصية الحجة كفعل المتصارعين».(ص٣٥) ومن خلال هذين الشطرين، تتكامل الأسس التي يقوم عليها المنهج في أي فرع من فروع المعرفة؛ سواء اتصل الأمر بالعلوم البحتة، أو بالآداب.

فليس ثمة أصول منهجية للعلم، وأخرى للبحث الأدبي. وهذا أمر معروف، ومعترف به، في أي لغة من لغات البشر، وفي كل ثقافة حازوها، على اختلاف ألسنتهم، وألوانهم، ومللهم، وأوطانهم. فإذا كان من الضروري للوثوق في سلامة أي تجربة علمية، أن نتحرى الدقة في مادتها، فالأمر كذلك للثقة في أي بحث أدبي. وليس هذا كله من اختراع الباحث أو ابتداعه، ولكنه وليد استيعابه لأصول الثقافة العربية العريقة. والواقع أن شطري المنهج «مكتملان اكتمالاً مذهلاً يحير العقول، منذ أولية هذه الأمة العربية المسلمة صاحبة اللسان العربي، ثم يزدادان اتساعاً واكتمالاً وتنوعاً، على مر السنين، وتعاقب العلماء والكتاب، في كل علم وفن.(ص٣٧) والواقع أن وعاء هذا كله هو اللغة، باعتبارها مستودع الفكر، في كل أمة من الأمم.

وشطرا ما قبل المنهج معا مهددان، في رأي الأستاذ الباحث، بالغوائل من كل ناحية؛ غوائل قصور

الإدراك، الذي قد تغيب عنه أجزاء من المادة، تنقض كل ما بناه على ما جمعه منها نقضاً، وغوائل الأهواء التى تبدأ بالخاطر الأول، الذي يستهوي الباحث، وتنتهى إلى المكر، والعبث، والكذب، وخيانة الأمانة. والعاصم الأساسى من هذه الغوائل كلها، عنده، هو «الأصل الأخلاقي» الذي لا يقوم منهج بدونه، ولا نستطيع في غيابه تبين الحق من الباطل. فهذا الأصل الأخلاقي هو ما يحمي الباحث من إغفال المادة التي لا تتسق مع قضيته أو تتهدد ما وصل إليه من أفكار، ويحثه على السعي إلى البحث عن الحق، ونبذ الباطل، إن الباطل كان زهوقاً. ويحميه من أهواء الاستسهال، ومن خداع الباطل، وتسويله الخفي، واستدراجه إيانا إلى سراب مهلك.

وهذا الأصل الأخلاقي هو الذي يقوم كذلك، بدور العواصم التي تعصم صاحبها من كل عيب قادح. وبفساد هذا الأصل الأخلاقي تتهدد الغوائل شطري ما قبل المنهج معا. وهذا هو ما نال من حياتنا الثقافية في المرحلة التي أعقبت «التصادم الصامت المخيف الذي حدث بيننا وبين الثقافة الأوروبية»،(ص٥٢) والتي فسدت فيها الثقافة، لأنها أخذت الكثير من آرائها، ومسلماتها، عمن تحركهم الأهواء، وتنقصهم في الوقت نفسه أولى أوليات ما قبل المنهج، وهي معرفة اللغة، معرفة دقيقة مستوعبة بالصورة التي أشرنا إليها من قبل. ناهيك عن كل ما يتعلق بدوافع هذا الخطاب الذي أخذنا عنه، إبّان عملية التصادم الصامت تلك، وبعدها، وبصدور محدداته المنهجية والمنطلقية عن ثقافة أخرى، لها مسارها المختلف، وسياقات تطورها وفاعليتها المغايرة.

ولأن منهج البحث الأدبي ينهض على اللغة، عنده، فإن إجادة اللغة أمر أساسي، ينفق فيه الباحث عمره لصيانة هذا المنهج، وفسادها هو السبيل لاعوجاجه، وتسرب الخلل إليه، وإلى الثقافة برمتها. ومن هنا يدلف بنا الأستاذ محمود شاكر إلى مناقشة قضية الاستشراق، من منطلق هذا المنهج الذي عماده اللغة، وأصله الأخلاقي النزاهة والتجرد عن القصد في البحث. ولا ينفق كثير جهد، أو وقت، في التدليل على صعوبة، بل واستحالة، أن يصبح المستشرق الناشئ في لسان أمته، وتعليم بلاده، والمغروس في آدابها وثقافتها، خبيراً بلغة غريبة عنه، خبرة تمكنه من تذوقها بصورة تتيح له البحث فيها.

«فكيف يجوز، في عقل عاقل، أن تكون بضع سنوات قلائل كافية لطالب غريب عن اللغة، وهذه حاله، أن يصبح محيطاً بأسرار اللغة وأساليبها الظاهرة والباطنة، وبعجائب تصاريفها التي تجمعت على مر القرون البعيدة في آدابها، وأن يصبح بين عشية وضحاها مؤهلا للنزول في ميدان المنهج وما قبل المنهج؟ كيف مع أن هذا الشرط صعب عسير على الكثرة الكاثرة من أبناء هذه اللغة أنفسهم».(ص١٠١) فهو مهما تعلم اللغة، وأجادها في هذا المجال، لا يعدو أن يكون كالشادي الذي لم يخرج بعد من إسار التسخير إلى طلاقة التفكير. وهو فضلاً عن ذلك، في رأي الأستاذ الباحث، لا يتعمق في هذه اللغة من أجل خدمتها، وإنما من أجل استخدامها، لتقديم صورة عنها لقارئه، تلائم مكونات ثقافته. ومن هنا يدلف بنا إلى مسألة الأهواء، التي ينفق فيها بعض الوقت، للكشف عن مدى فاعلية آليات العلاقة المعقدة بين أوروبا والعالم الإسلامي عامة، أو بين الإسلام والمسيحية منذ فجر الإسلام، وحتى مطالع عصر النهضة. والتي يكشف فيها عن أبعاد جديدة تتجاوب مع كثير مما قدمه لنا إدوار سعيد في كتابه الهام عن (الاستشراق).

والواقع أن قضية الاستشراق من أكثر القضايا التي حظيت باهتمام مؤرخي الثقافة العربية الحديثة، والتي أدت إلى انقسام الآراء بشأنها. فهناك الكثيرون الذين يعترفون بدور المستشرقين في تطوير مناهج الدراسات العربية، في مهد الجامعات العربية الحديثة؛ ويقدرون لهم خدماتهم الجليلة في هذا المضمار؛ ويختارونهم أعضاء في مجامع اللغة العربية وغيرها من الهيئات العلمية. وهناك من يرفضون إسهامهم كلية، إمّا بدعوى الحفاظ على نقاء الثقافة، وهو أمر سنعود إليه بعد قليل، أو بربط الاستشراق

بالاستعمار، وهو أمر صحيح بالنسبة لمرحلة معينة من تاريخ الاستشراق في فرنسا وإنجلترا، وبالنسبة لجل أجنحة الاستشراق الأمريكي المعاصر، ولكنه غير صحيح بالنسبة للاستشراق الألماني قديمه وحديثه، والذي قدم أجل الخدمات الثقافية، وخاصة في مجال الثقافة الثقيلة، بالنسبة لفهرسة المخطوطات العربية، أومعجمة ألفاظ القرآن، أوتصنيف الأحاديث، أو دراسة الحضارات المصرية، والآشورية، والسومرية، والفينيقية القديمة.

أو حتى بالنسبة للاستشراق المعاصر في كل من فرنسا وإنجلترا، حيث لعب فيها عدد من المستشرقين المستنيرين، الذين يتوخون الحيدة والنزاهة في الدرس، دوراً بارزاً في تصحيح الإرث القديم الذي تراكم أثناء العهد الاستعماري من الأفكار المغلوطة، والعنصرية، بالنسبة للعالم العربي، وثقافته ودياناته. وهناك من يتعاملون مع الاستشراق على أساس منهجي قويم، يكشفون عن حقيقته من خلال تحليل علمي، يظهر تناقضاته الداخلية من ناحية، ويبرهن على نسبية إنجازاته، بسبب افتقار الخطاب الاستشراقي إلى الموضوعية، ومروره عبر مرشح ثقافته وتلونه بأهوائها وأغراضها ومصالحها، من ناحية أخرى. أو من خلال دراسة قضايا العلاقة التاريخية المعقدة بين العرب وأوروبا، والتي ولد الخطاب الاستشراقي ضمن آلياتها المتغيرة.

وقبل الحديث عن هذا الاتجاه الأخير، الذي ينتمي إليه كتابنا، وعدد آخر من الدراسات القليلة الجيدة في هذا المضمار، أود أن أتوقف لحظة عند الاتجاه الأول الذي يرفض الاستشراق كلية، دون تمحيص لإنجازه، وبدعوى الحفاظ على نقاء الثقافة العربية. لأن هذه الاتجاه يخفي في تضاعيفه داء العزلة العضال. إذ ندرك جميعا أن الحمقى وحدهم هم الذين يشعرون، والبلهاء منهم يجاهرون، بأن باستطاعتهم الحياة بمفردهم، بمعزل عن بقية البشر، والاكتفاء بذواتهم عن الآخرين الذين يعيشون معهم، في نفس المجتمع. أما إذا بلغت الحماقة بأحدهم أن أضاف بأنه أفضل من الآخرين قاطبة، وأسمى منهم قدراً، وأرجح عقلاً، داخلنا الشك فى قواه العقلية. فقد رسخ في أذهان الجميع، بغض النظر عن ثقافاتهم، أو أجناسهم، أن الإنسان كائن اجتماعي، لا يستطيع الحياة والتحقق بمعزل عن الآخرين.

ولكن الغريب أن كثيرين منا لا يجدون غضاضة في المجاهرة بأن ثقافتهم تستطيع الحياة بمعزل عن الثقافات الأخرى، في هذا الكوكب الذي تشاركها الحياة فيه. بل ولا يترددون في الزعم بأنها أسمى من تلك الثقافات جميعاً، وأكمل منها قيماً، وأرجح منطقاً. ولا يستهجنون منطق الذين يكتفون بحصر أنفسهم في إطار ثقافتهم، أو حتى في إطار مرحلة من مراحلها: قديمة كانت، أم حديثة. فالثقافات كالبشر، تحيا وتزدهي في المجتمع، لا في الانعزال عنه. ومجتمع الثقافات هو جماع كل الثقافات الإنسانية التي عرفها كوكبنا الأرضي، فى ماضيه، وفي حاضره. وكما نقبل اختلاف الأفراد، علينا أن نتقبل كذلك تباين الثقافات، وأن نعتز به، لأن هذا التباين نفسه هو سر ثراء كوكبنا الثقافي. فحوار الحضارات، والثقافات، وتفاعلها، أمر ضروري، بل وجوهري، لازدهار كل ثقافة مهما كانت.

وقضية الاستشراق تقع داخل نطاق هذا الحوار بين الثقافات، ومن هنا كان من الطبيعي أن تكتسب عداء أصحاب اتجاهات العزلة الثقافية. وكان من الطبيعي كذلك أن تكون من أكثر موضوعات هذا الحوار حساسية، لأنها تقع في منطقة الجدل بين المعرفة وعلاقات القوة والسيطرة. حيث يتناول فيها الجدل آليات فرض صورة العالم، كما يتصوره الأقوياء، على بقية الثقافات التي لا تحظى بالقوة التي تمكنها من فرض صورتها للعالم، وتصورها لدورها فيه، على الآخرين. وهي أيضا تقع في نطاق مسألة الذاتية الثقافية، أو خصوصية الثقافة القومية. وتتصل من بعيد أو قريب بأطروحات مغلوطة، وأخرى غامضة، عن الثقافة العالمية، التي يراد بها تمييع الذاتية الثقافية، بدلاً من تدعيمها والحفاظ عليها، وتسييد ثقافة الغالب التي

يريد أن يفرضها على المغلوب.

لهذا كله كان من الضروري أن تُتناول هذه القضية بما تستحقه من دقة في النظر، وسلامة في المنهج. وهذا هو ما فعله الأستاذ محمود شاكر في كتابه هذا إلى حد كبير. إذ يناقش قضية الاستشراق على محورين: أولهما يتعلق بحوار الثقافات، حينما يستهدف فرض ثقافة على أخرى، وقسر الأنا على تبني منظور الآخر عن العالم، بل وحتى منظوره المغلوط عنها هي نفسها. بينما يتعلق ثانيهما بالجانب الصحي من هذا الحوار، حينما تصبح معرفة الثقافات الأخرى مدخلا للفائدة والمناظرة. والمحور الأول هو الذي دفعه إلى طرح قضية المنهج بتلك الصرامة الواضحة، وتبيين متطلبات ما قبل المنهج، من سبر للغة، وتعمق في الثقافة، وتجرد من الهوى، وتسلح بالأمانة العلمية، والصرامة الأخلاقية في هذا المضمار.

فبعد أن فصل القول في مسألة المنهج، ومدى التصاقه باللغة التي تستعصى على الكثرة الكاثرة من أبناء تلك اللغة نفسها، وتستحيل لذلك على الأجنبي عنها، ينتقل إلى تناول مسألة الثقافة، وهي أشد من اللغة استعصاء على الأجنبي، لأنها «سر من الأسرار الملثمة في كل أمة من الأمم، وفي كل جيل من البشر. وهي في أصلها الراسخ البعيد الغور، معارف كثيرة لا تحصى، متنوعة أبلغ التنوع، لا يكاد يحاط بها، مطلوبة في كل مجتمع إنساني للإيمان بها أولا، من طريق العقل والقلب، والعمل بها حتى تذوب في بنيان الإنسان، وتجري منه مجرى الدم، لا يكاد يحس به، ثم للانتماء إليها بعقله وقلبه انتماء يحفظه ويحفظها من التفكك والانهيار. ... وبديهي أن شرط الثقافة بقيوده الثلاثة: الإيمان، والعمل، والانتماء، ممتنع على المستشرق كل الامتناع، بل هو أدخل في باب الاستحالة من اجتماع الماء والنار في إناء واحد. (ص١٠٢)

لأن اللغة والثقافة متداخلتان تداخلاً لا انفكاك له، فهي التي تمهد الطريق إلى الإحاطة بأسرار الثقافة. ولامتناعهما كليهما على المستشرق، كان من الخطل أن نسترشد نحن في شؤون لغتنا، وثقافتنا، وتاريخنا، وديننا، بما ينتجه المستشرقون. لأن هذا غير وارد، وغير ممكن بالنسبة لغيرنا من الثقافات، فلم نسمع أن الغرب يهتدي في أموره بما ينتجه المستغربون، أي المتخصصون في درسه من غير أهله، ولا يصح أن يكون كذلك بالنسبة لنا ولثقافتنا. لكن جوازه عندنا ليس إلا نتيجة من نتائج علاقات القوة الجائرة، التي يريد فيها الغالب أن يفرض رؤاه على المغلوب.

أما على المحور الثاني، فإن الأستاذ محمود شاكر أبعد ما يكون عن دعاة الانغلاق على الذات، أو التقوقع عليها، وعن القائلين بالاستغناء بالماضي عن الحاضر. لأنه يسلم بأن من حق المستشرق، بل وربما من واجبه كذلك، أن ينظر في ثقافة أمة غير أمته لأحد أمرين: «إما أن ينظر فيها ليكسب منها شيئا لأمته وثقافته، وإما أن ينظر فيها ليناظر ويناقش، وكلا الأمرين حق لا ينازعه فيه منازع. وفي كلا الأمرين هو واقع في مأزق ضيق: مأزق اللغة ومأزق الثقافة، لا يستطيع أن يأخذ إلا على قدر ما فهم، من لغة غريبة أصلا عن لغته، ولا يستطيع أن يناقش إلا على قدر ما يتصور أنه استبانه وأدركه، من ثقافة غريبة عن ثقافته. ولكن ليس هذا شأنه وحده، وإنما هو شأني وشأنك أيضا، في ثقافة المستشرق وأمته التي ينتمي إليها». (ص١١٣)

فالقول المتضمن في هذا أنه إذا كان من واجب المستشرق أن يعرف ثقافتنا، ليكسب منها شيئا لأمته وليناظر بها ويناقش، فإن من واجبنا كذلك أن نعرف ثقافات الآخرين، من منطلق القوة والتمكن والندية، لا لنفرض رؤانا عليهم، ولكن لنستفيد منها شيئا لثقافتنا. هذا فقط هو حد ذلك النشاط المعرفي وغايته. وهو حد من أهم الحدود، لأنه يقيم الحوار بين الثقافات على قاعدة من المعرفة المنزهة عن الغرض، إلا السامي منه وهو نفع أمة الباحث عن المعرفة وإثراء ثقافته، وعلى أرضية من المساواة والندية التي

تنأى بها عن التأثير أو الهيمنة. ويؤكد الأستاذ محمود شاكر حدود عمل المستشرق دون تجن، لأن هذا كله لا «يوجب عندي أن يوصف عمل المستشرق هذا بأنه مبني على خبث الطوية. لأن خبث الطوية يقتضي أن تكون تعرف الحق أبلج مستنيراً، ثم تطمسه مريداً، لإفساد الحق على غيرك. والمستشرق بعيد كل البعد عن أن يعرف الحق معتماً دامساً، فكيف يعرفه أبلج مستنيراً». (ص١١٦)

وهذا الأمر يحدد الفارق الجوهري بين نوعين متمايزين من المعرفة، يمكن تسمية أولهما بمعرفة الذات لذاتها وتراثها الثقافي واجتهادها فيه، وثانيهما بمعرفة الآخر لتراث الذات الثقافي وحدود تلك المعرفة. فالأولى أوسع من الثانية وأشمل، لأنها تنطوي عليها وتتضمنها. حيث أن كل محاولاتنا لمعرفة الثقافات الأخرى، ودراسة آدابها، لابد وأن تصب في إطار سعينا لمعرفة أنفسنا، وتحديد موقعنا ودورنا بين تيارات الثقافات الإنسانية المتعددة. ذلك لأن كل معارفنا بالآخرين تمر بطبيعة الحال بمرشح ثقافتنا، وتتلون بلونه، ولابد لذلك أن تكون موجهة لإرهاف سعينا لمعرفة حقيقتنا، وللتعمق في فهم ثقافتنا، دون أن يكون في ذلك أي دعوة للعزلة أو التقوقع على الذات.

أما النوع الثاني من المعرفة، فهو محكوم بمسعى الذات تجاه ثقافتها، ومحدود بحدود ذلك القصور الناجم عن استعصاء اللغة والثقافة على الآخرين، اللهم إلا بدرجات محدودة. فمعرفة الآخر لا تصلح إلا له، ولا يمكن فرضها على الذات، دون أن يكون لهذا الفرض أوخم العواقب. صحيح أن للذات أن تعرفها ضمن ما تعرف من ثقافة هذا الآخر، فلا تكتمل معرفة الذات للآخر إلا بمعرفة تصور هذا الآخر عنها، لكن المهم هنا، أن نعرف حدود هذه المعرفة، حتى لا يغالي البعض في الاعتماد عليها، وحتى ندرك حقيقة قيمتها، دون إسراف. فالحوار بين الثقافات لا يتحقق على وجهه السليم، ولا ينتج ثماره الطيبة، إلا من خلال منطق الندية، والتعرف المتمحص للحقيقة.

ولا يمكن لنا أن ننتهي من قضية الاستشراق، و«معرفة الآخر»، دون تناول مسألة الأهواء والأغراض، أو بالمصطلح الحديث أطروحة العلاقة الإشكالية بين المعرفة والسلطة. فقد برهن ميشيل فوكو في دراساته القيمة عن «أركيولوجيا المعرفة» في كثير من المجالات، أن هناك علاقة وثيقة بين المعرفة والقوة أو السلطة، لا تقل أهمية عن تلك التي تنشأ بين الواقعين الاقتصادي والسياسي. ذلك لأن بنية المعرفة موجودة حتى داخل بنية علاقات الإنتاج الاقتصادية، وأشكال التعبير السياسي عنها. لأن الآخر لا يستطيع أن يفرض عليك سلطته، إلا من خلال فرض معرفته، أي تصوره للعالم، بالطريقة التي تجعل له الغلبة ولك الطاعة، وإن لم يستطع ذلك، يظل ثمة صراع بين إرادتين، وليد صراع أعمق بين تصورين معرفيين، لا يقبل أحدهما الخضوع للآخر.

بل إن معظم الثورات الاجتماعية لم تبدأ إلا من خلال خلخلة البنية المعرفية السائدة، حتى تتمكن بعدها من تغيير طبيعة العلاقات المسيطرة: اقتصادية كانت، أو سياسية. فالمعرفة باختصار قوة، سواء أكان مجالها هو معرفة الذات، أم معرفة الآخر. لهذا كله ارتبط الاستشراق منذ بداياته الباكرة بمطامع السيطرة الاستعمارية، بل ووأد خطاها الأولى في هذا المجال، وكأنه كان يحدد لها مناطق التوسع، ويبرر لها منطقياً، واقتصادياً، وسياسياً، عمليات الغزو والهيمنة. وقد ظلت آثار هذا التاريخ القديم عالقة بعملية الاستشراق، وازدادت تفاقما مع مرور الزمن، وتوطيد أركان الاستعمار في البلاد العربية لسنوات وعقود، مما أحاط الموضوع كله بتلك الحساسية الشائكة. حيث لا يستطيع الاسنشراق الحديث، مهما بلغت نزاهته، وموضوعيته، أن يتخلص من رؤيته ضمن إسار علاقات القوة السائدة في عالم اليوم. ولهذا عانى مما لم يعان منه استشراق العصور الوسطى من الريب والشكوك.

ووقوع الاستشراق داخل منطقة تلك العلاقة الشائكة والمعقدة، هو الذي يثير تلك الحساسية كلها، كما يزيدها تعقيداً غياب ما أسميه بالاستغراب، أي دراستنا نحن لأمور الغرب، دراسة عميقة متمحصة تتغيا تأسيس علاقتنا به على قاعدة معرفية راسخة. لأنه لو كان موجوداً ومزدهراً، وجود الاستشراق وازدهاره، لما غابت عنا حقيقة الاستشراق نفسها إلى هذا الحد، ولما استشكلت على الكثيرين. لأننا لو فحصنا تاريخ العلاقة بين ثقافتنا وبين الثقافة الغربية، لوجدنا أنها مرت بدورات ثلاث: أخذت في أولاهما الحضارة العربية عن الغرب اليوناني الكثير في العصر العباسي، دون أن يثير ذلك أية حساسيات، ثم أخذت أوروبا العصور الوسطى في ثانيتهما عن العرب الكثير، بلا حدود، ولا عوائق، وقد تم الأخذ في كلا الدورتين دون حساسية أو مشاكل لأنه تم خارج نطاق علاقات القوة، والهيمنة، اللهم إلا قوة المعرفة ذاتها، وهاجس الاستزادة منها. ثم جاءت الدورة الثالثة، أو الأخيرة، والتي نعيشها منذ بدايات القرن الماضي وحتى الآن، فكانت مغايرة للدورتين السابقتين كل المغايرة، فما هو سر هذا الاختلاف ولم نعزوه؟

حتى نجيب على هذا السؤال الهام لابد من العودة الآن إلى أهم قضايا الكتاب، وأخطرها، وهي قضية التأريخ الأدبي للعصر الحديث. وهي القضية التي يبحثها الكتاب بحثاً ضافياً. بل هي في الواقع قضيته الأساسية، التي تعد قضية المنهج، وقضية الاستشراق، من مقدمات بحثها الضرورية. فالقضيتان مطروحتان لبلورة السياق الذي ندرس فيه تاريخنا الأدبي، لنتعرف على حقيقة المسار المعوج الذي انتهجه البحث فى تطوره في عصرنا هذا. ذلك لأن من العسير علينا أن ندرس حقيقة تاريخنا الأدبي في العصر الحديث، والذي اصطلحنا على أنه تاريخ الصحوة أو النهضة الفكرية التي نجمت عن اتصالنا بأوروبا عقب الحملة الفرنسية، دون وضعه في سياق تلك العلاقة المعقدة بين العرب وأوروبا، ودون التعرف على واقع تلك العلاقة قبل مرحلة هذا الاتصال الفعلي بالحضارة الأوروبية وأثناءها، والذي تم في سياق علاقات السيطرة الاستعمارية فى مراحلها الأولى، ودون معرفة واقع الأدب والثقافة العربية قبل اجتياح أسطول نابليون للأسكندرية في أول يوليو عام ١٧٩٨. فهذان الأمران ضروريان لتأسيس الاتصال مع ما انقطع نتيجة لتلك القطيعة الكاملة مع الماضي، والتي تنهض عليها عملية التأريخ الأدبي لعصر النهضة.

فأما عن علاقة العرب بأوروبا قبل وفود حملة نابليون الفرنسية إلى مصر، فإن محمود شاكر يعود بها إلي تاريخ دال، وهو يوم الثلاثاء ٢٩ مايو ١٤٥٣، حين دخل محمد الفاتح القسطنطينية، حصن المسيحية الشمالية المنيع، وصلى المسلمون العصر في كنيسة أياصوفيا، مُنهياً بذلك مجد الامبراطورية البيزنطية، وفاتحا الطريق أمام جيوش الإسلام لغزو أوروبا. فاقتحمت بلغاريا، وبلغت أثينا عام ١٤٥٦، ودقت أبواب بلغراد، ثم توغلت في قلب أوروبا إلى منطقة البوسنة في يوغوسلافيا الآن عام ١٤٦٣، وأصبحت قاب قوسين أو أدنى من الحواضر الأوروبية الكبرى في هذا الوقت. وقد أثار هذا الاقتحام الكاسح، لجزء عزيز من أوروبا المسيحية، حفيظة الرهبان على الإسلام، وأحست الكنيسة بالقلق على مكانها ومكانتها، فأخذت تحث رعاياها على مقاومة الترك «المسلمين»، وبدأت حملة تبشيع صورتهم، وسلوكهم، ودينهم، وثقافتهم جميعا.

وقد كانت «هذه البغضاء المشتعلة النافذة في غور العظام هي التي دفعت أوروبا دفعاً إلى طلب المخرج من المأزق الضنك، وهي التي أيقظت الهمم يقظة لا تعرف الإغماض. وباليقظة المتوهجة دار الصراع في جنبات أوروبا، بين جميع القوى التي كانت تحكم جماهير الهمج الهامج. ومن قلب هذا الصراع خرجت طبقة إصلاح خلل المسيحية الشمالية مرة أخرى. فخرج الراهب الألماني مارتن لوثر (١٤٨٣-١٥٤٦)، والراهب الفرنسي جون كالڤن (١٥٠٩-١٥٦٤)، وخرج السياسي الإيطالي الفاجر نيكولو مكياڤيللي (١٤٦٩-١٥٢٧)، وخرج أيضاً صراع اللغات واللهجات المتباينة، طلباً لاستقرار لغة موحدة لكل أقليم،

وإخراج سيطرة اللاتينية العتيقة من طريق الرهبان والعلماء والكتاب، لكي يمكن نشر التعليم على أوسع نطاق بين جماهير الهمج الهامج من رعايا الكنيسة. وتاريخ طويل حافل متنوع، وجهاد مرير قاس في سبيل اليقظة العامة، والتنبيه، والتجمع، لإعداد أمة مسيحية قادرة على دفع رعب الترك، أي المسلمين، عن أرض أوروبا المقدسة»،(ص٦٥) التي أخذ رعاياها يتساقطون في الإسلام طواعية، وبأعداد كبيرة.

والواقع أن هذا الارتباط المؤسف بين الصحوة الدينية والفكرية، التي ازدهرت مع حركة النهضة الأوروبية، وبين العداء للإسلام، هو الذي صبغ العلاقة بين أوروبا والإسلام بهذا الطابع الصراعي الحاد. فاستيقظت النزعات الصليبية من جديد، وبدأ الإعداد منذ ذلك الوقت للحملة الصليبية الجديدة، التي أخذت شكلا مغايرا، بعد دروس اندحار الكتائب الصليبية عام ١٢٩١. وكان من أبرز قواعد هذا الشكل الجديد «تنحية السلاح جانبا، بعد أن ثبت لهم إخفاقه فى اختراق دار الإسلام. واجتناب استثارة هذا العالم الضخم المبهم، الذي كان الترك طلائعه المظفرة الناشبة أظافيرها في صميم المسيحية الشمالية في قلب أوروبا. ثم العمل الدائب البصير الصامت، الذي يتيح لهم يوماً تقليم هذه الأظافر وخلعها من جذورها، ثم استنفاد قوته بالمناوشة والمطاولة والمثابرة».[٧٧] ويستلزم هذا كله الإعداد لمعركة المعرفة والعلم، الذي هيأ للمسلمين ما هيأ من أسباب الظفر والغلبة.

وتاريخ تلك المعركة طويل يمتد من توما الأكويني(١٢٢٥-١٢٧٤)، مرورا بتاريخ حملات التبشير الديني، وحتى المستشرق الداهية مارسيل، وصاحبه فانتور، الذي جاء مع حملة نابليون الفرنسية إلى مصر، بل وسولها له، لأنه كان مستشاره، وصفيه. ولكنه أيضاً تاريخ ملئ بمحاولات تشويه الإسلام في الذهن الأوروبي، وإدراج «شرائعه وثقافته وحضارته في مستنقع القرون الوسطى الذي طمرته النهضة الحديثة ... وبذلك عصم العقل الأوروبي المثقف من أن يزل زلة، فيرى في دين الإسلام، أو ثقافته، أو حضارته، ما يوجب انبهاره، كما انبهر أسلاف له من قبل، تساقطوا في الإسلام وثقافته وحضارته طواعية».[٩١]

وإذا كان من اليسير التملص من آثار المعارك الحربية، فإن من أعسر الأمور التخلص من آثار المعارك الفكرية، إذا ما تجذرت في شكل تصورات ثابتة، لها مكانة وطيدة في قلب البنية الثقافية والفكرية، ولها سند ديني، ووازع مقدس؛ وإذا ما تحولت إلى مؤسسة معرفية، هي مؤسسة الاستشراق، لها هدف واحد، ونظر مشترك إلى حضارة الإسلام قديمها وحديثها. وقد كان هذا هو حال السياق المعرفي للعلاقة بين العرب وأوروبا في الفترة التي بدأ فيها الاتصال بين الحضارتين في عصرنا الحديث، إبان حملة نابليون على مصر، والتي ساهمت فيها قطوف هذه المعركة فى تيسير الأمر للزحوف الأوروبية المتتابعة المستمرة التي اقتحمت دار الإسلام فاستعمرتها، وغيرت وجه الحياة فيها تغييراً بعيد الغور.

وأما واقع الأدب والثقافة العربية قبل وفود الحملة الفرنسية، فقد درجنا على القناعة بمقولة انحطاط الأدب في العصر العثماني، بصورة أصبحت معها تلك المقولة نوعا من الحاجز بيننا وبين دراسة تلك الفترة بشكل جدي. لأنه إذا كان الأدب قد انحط إلى مجموعة من الألاعيب اللفظية كما علمونا في المدارس، فهذا يعني أن المرحلة كلها غير جديرة بالدرس، أو تبديد الوقت الثمين في التعرف على غث نتاجها الأدبي. وهكذا أصبحت تلك المقولة نفسها أحد أدوات التعمية الثقافية، والقطيعة المعرفية مع الماضي. والواقع أن هذه المقولة، ليست مبنية على فراغ كلية، ولكنها مبنية على بعض الحق، وبعض الحق ‹كالقول بلا تقربوا الصلاة› باطل صراح.

فقد «دخلت دار الإسلام في سنة من النوم، أورثتها إياها نشوة النصر، بينما دخلت أوروبا في عزيمة حاسمة ترد عن نفسها العار، وبلغ السيل الزُبى. فكانت يقظة محسوبة في جانب، وغفوة لا تحس في جانب،

وشال الميزان».(ص١٢١) وكانت هذه هي نصف الحقيقة التي ينهض عليها القول بانحطاط الثقافة العربية في العصر العثماني، والتي تعتمد عليها عملية القطيعة الكاملة مع الماضى، لتأسيس ثقافة جديدة مفصولة عنه، ومعتمدة كل الاعتماد على أوروبا، وشاطرة للبنية المعرفية للأمة.

لكن النصف الآخر الذي طمر تحت وابل هذه القطيعة، والذي يميط محمود شاكر عنه الركام في كتابه الهام هذا، هو أنه بعد مرور قرنين من الزمان على فتح القسطنطينية، وبعد أن بدأت دار الخلافة تفقد هيبتها، «هب من جوف الغفوة الغامرة أشتات من رجال أيقظتهم هدّة هذا التقوض، فانبعثوا يحاولون إيقاظ الجماهير المستغرقة في غفوتها. رجال عظام أحسوا بالخطر المبهم المحدق بأمتهم، فهبوا بلا تواطئ بينهم. ... وراموا إصلاح الخلل الواقع في حياة دار الإسلام: خلل اللغة وخلل العقيدة، وخلل علوم الدين، وخلل علوم الحضارة. وبأناة وصبر عملوا وألفوا وعلموا تلاميذهم. وبهمة وجد أرادوا أن يدخلوا الأمة في عصر النهضة، نهضة دار الإسلام من الوسن والنوم والجهالة والغفلة عن إرث أسلافهم العظام».(ص١٢٢)

فالنهضة العربية لم تبدأ إذن بعد قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر، وإنما بدأت قبل ذلك بنحو قرن ونصف من الزمان، في منتصف القرن السابع عشر، وليس فى أواخر القرن الثامن عشر كما علمنا التغرير الفاضح الذي طفحت به حياتنا الأدبية الفاسدة. فقد بدأت تلك النهضة في مصر مع البغدادي «عبدالقادر ابن عمر» (١٦٢٠-١٦٨٣) صاحب (خزانة الأدب)، واستمرت من بعده مع الجبرتي الكبير، حسن ابن إبراهيم الجبرتي العقيل (١٦٩٨-١٧٧٤)، والد المؤرخ المعروف، وتواصلت بعدهما مع ابن عبدالوهاب «محمد بن عبد الوهاب التميمي النجدي» (١٧٠٣-١٧٩٢) في جزيرة العرب، ومع المرتضى الزبيدي «محمد عبدالرزاق الحسيني» (١٧٣٢-١٧٩٠) صاحب (تاج العروس) في الهند ومصر، ومع الشوكاني «محمد بن علي الخولاني الزيدي» (١٧٦٠-١٨٣٤) في اليمن.

فقد «هب البغدادي فألف ما ألف ليرد على الأمة قدرتها على التذوق، تذوق اللغة والشعر والأدب وعلوم العربية. وهب ابن عبد الوهاب يكافح البدع والعقائد التي تخالف ما كان عليه سلف الأمة من صفاء عقيدة التوحيد. ... وهب المرتضى الزبيدي يبعث التراث اللغوي والديني، وعلوم العربية، وعلوم الإسلام، ويحيى ما كاد يخفى على الناس بمؤلفاته، ومجالسه. وهب الشوكانى الزيدي الشيعي محييا عقيدة السلف، وحرم التقليد في الدين، وحطم الفرقة والتنابذ الذي أدى إلى اختلاف الفرق بالعصبية».[١٢٤] ولا يمكن أن تتنادى أسباب النهضة هذه في الأمة العربية من مصر حتى اليمن والحجاز والهند، وتتواصل إنجازات هؤلاء الكتاب والعلماء الكبار، دون أن يكون هذا مؤذنا بيقظة جديدة، تنهض على إحياء علوم الأمة، ولغتها وثقافتها، وتؤذن بأن هذه الأمة على أهبة استعادة سيطرتها على أسباب حضارتها الزاهرة القديمة. وقد يقول قائل إن هذه كلها نشاطات ومؤلفات استهدفت إصلاح علوم الأدب واللغة والإنسانيات، وإن النهضة الحديثة، في أوروبا وفي عالمنا العربي على السواء، قد قامت أول ما قامت على العلم، فاسمع إذن بنبأ الجبرتي الكبير، الذي حجبته عنا سحب التغرير، ولم نعد نسمع بغير ابنه عبد الرحمن صاحب (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) المعروف بتاريخ الجبرتي.

كان الجبرتي الكبير فقيهاً حنفياً كبيراً نابهاً، عالماً باللغة وعلم الكلام، وتصدر إماماً مفتياً وهو في الرابعة والثلاثين من عمره، ولكنه في سنة ١٧٣١، ولّى وجهه شطر العلوم التى كانت تراثاً مستغلقاً على أهل زمانه. فجمع كتبها من كل مكان، وحرص على لقاء من يعلم سر ألفاظها ورموزها، وقضى في ذلك عشر سنوات (١٧٣١-١٧٤١)، حتى ملك ناصية الرموز كلها، في الهندسة، والكيمياء، والسيمياء، وعلم الهيئة (الفلك)، والصنائع الحضارية كلها. حتى النجارة، والحدادة، والسمكرة، والخراطة، والتجليد، والنقش، والموازين، أتقنها وعرف أصولها. وصار بيته زاخراً بكل أداة فى صناعة وكل آلة، وصار إماما

عالماً أيضاً فى أكثر الصناعات، حتى لجأ إليه مهرة الصناع في كل صناعة، ينهلون من علمه، ويستفيدون مما جمع من المخطوطات والأدوات.

لقد تحول بيت الجبرتي الكبير إلى مجمع علمي أو جامعة تكنولوجية بالمفهوم الحديث. حيث أخذ الطلاب والصناع يتوافدون عليه للدرس والتدريب، وحتى طبقت شهرته الآفاق وتجاوزت حدود مصر لدرجة أنه ـ كما يقول لنا ابنه الجبرتي في تاريخه ـ «حضر إليه طلاب من الأفرنج، وقرأوا عليه علم الهندسة، وذلك في سنة ١١٥٩هـ/١٧٤٦م، وأهدوا إليه من صنائعهم وآلاتهم أشياء نفيسة، وذهبوا إلى بلادهم، ونشروا بها العلم من ذلك الوقت، وأخرجوه من القوة إلى الفعل، واستخرجوا به الصنائع البديعة».(تاريخ الجبرتي جـ١:ص٣٩٧)

إذن كانت هناك نهضة أدبية، وفكرية، وعلمية، في مصر قبل وفود الحملة الفرنسية، فما الذي حجبها عنا؟ وماذا جرى لها بعد وفود الحملة؟ للإجابة على هذين السؤالين يستقرئ محمود شاكر دلالات ما قاله الجبرتي الابن عن وفود الطلاب الأجانب لتلقي العلم عن أبيه، ويستخلص من ذلك حقيقتين: أولاهما أنه كانت هناك نهضتان إحداهما أوروبية والأخرى عربية، لكل منها طبيعتها المغايرة، بل والمناقضة للأخرى، وثانيتهما أن أوروبا كانت على وعي بما يدور في أروقة النهضة العربية الوليدة، وعلى حذر منها. بل إن محاولة وأد تلك النهضة في مهدها كانت من أهم العوامل التي دفعت أوروبا، متمثلة هذه المرة في فرنسا، إلى غزو مصر على يد الحملة الفرنسية، ضمن عوامل موهت بها الحملة على هذا العامل المضمر والهام. ولهذا لم تتوجه الحملة إلى أي مكان غير مصر، حيث بزغت تلك النهضة من ناحية، وحيث كانت أكبر قوة مقاتلة في دار الإسلام، بعد قوة دار الخلافة، وهي قوة المماليك المصرية.

فأوروبا لم تنس أن القوة التي أخرجتها من بيت المقدس، قبل ستة قرون، قد انطلقت من مصر. لذلك كان هم الحملة الفرنسية بعد القضاء على المماليك، وتجريد البلاد كلية من السلاح وجمعه من مكامنه، الإطاحة بحركة النهضة الفكرية والعلمية عن طريق اقتحام الأزهر، وتدمير مكتبته، ونهب ما بها من مخطوطات قيمة. بل إن أحد الأهداف الأساسية لجماعة العلماء التي وفدت مع بونابرت، لم يكن إخراج المصريين من ظلمات الجهل إلى نور العلم والحضارة، كما يغررون، بقدر ما كان جمع أكبر قدر من المخطوطات، والكتب، والوثائق، من المساجد وبيوت العلماء، والأمراء، ونقلها إلى فرنسا لتفريغ العقل العربي من موروثه، والحيلولة بينه وبين هذا الموروث.

فأحد الشروط الهامة للصلح الذي تم بمقتضاه جلاء الفرنسيين عن مصر، هو أن الفرنسيين «يستصحبون معهم ما يحتاجونه من أوراقهم، وكتبهم، ولو التي شروها من مصر».(تاريخ الجبرتي جـ٣ ص١٨٣) هكذا في الشرط، والصحيح ولو التي سرقوها من مصر. فقد كانت القاهرة عند وفود الحملة من أغنى بلاد العالم بالكتب والمكتبات، فأصبحت بعد ثلاث سنوات من أفقرها، لأن تلك السنوات الثلاث شهدت نقل تلك الكتب والمخطوطات إلى مكتبات فرنسا، وهولندة، وانجلترا، وروسية، وغيرها، والتي تقدم لنا أي مراجعة لما بها من ذخائر تراثنا أصدق دليل على عملية السطو المنظمة تلك.

فقد «كانت الغاية الأولى المقدمة على كل غاية، هي تجريد دار الإسلام في القاهرة من أسباب اليقظة التي جاءت الحملة الفرنسية لوأدها في مهدها، وللقضاء عليها قبل أن تتفاقم. ووفرة هذه الكتب النفيسة هي التي يسرت الطريق إلى هذه اليقظة التي حمل عبء البدء بها الجبرتى الكبير وتلامذته، والبغدادي والزبيدي وتلامذتهما».(ص١٤٩) وكانت الغاية الثانية هي تدجين العلماء من خلال مؤسسة «الديوان»، ثم الحيلولة بين بقايا تلامذة أئمة اليقظة الثلاثة الكبار وبين أسباب اليقظة، لا بحرمانهم من الكتب وحدها،

وإنما بقتلهم المنظم كذلك. إذ يروي لنا الجبرتى أن الفرنسيس عندما اندلعت المقاومة ضدهم، كانوا يقتلون كل يوم خمسة أو ستة من الفتيان الأشداء الذين كانت تقطع رؤوسهم، ويطاف بها القاهرة، ليكونوا عبرة لغيرهم، ولأن رجال العلم كانوا قادة تلك المقاومة. فلا«شك عندي أن هؤلاء الخمسة أو الستة هم من طلاب العلم بالأزهر..وأنهم كانوا من الطلبة النابهين من ورثة الجبرتي والزبيدي».(ص١٥٦) وخاصة بعد أن رفض الشعب الاستماع لمشايخ الديوان المدجنين، واستمع لطلبة الأزهر الشبان الذين رفضوا نصيحة المشايخ الكبار بمهادنة المستعمر.

وبالإضافة إلى هذا كله تكشف لنا رسالة نابليون الشهيرة إلى خليفته في مصر الجنرال كليبر (وثائق وزارة الحربية الفرنسية رقم ٤٣٧٤) عن رغبة أوروبا السافرة في التحكم في اتجاه حركة التطور الفكري عندنا، منذ هذا الوقت الباكر، وعن أنه ليس من المصادفات أن هذا كان هو المسار الذي اختطته الدولة بعد ذلك، حتى بعد جلاء الفرنسيين بأمد طويل. لأن الأمر ليس مجرد نزوة شخصية لنابليون أو غيره ولكنه اتجاه أوروبى شامل.

إذ يقول نابيلون لخليفته في تلك الرسالة، «ستظهر السفن الحربية الفرنسية بلا ريب هذا الشتاء أمام الإسكندرية..فاجتهد فى جمع ٥٠٠ أو ٦٠٠ شخصاً من المماليك، حتى متى لاحت السفن الفرنسية، تقبض عليهم في القاهرة أو الأرياف، وتسفرهم إلى فرنسا. وإن لم تجد عدداً كافياً من المماليك فاستعض عنهم برهائن من العرب، ومشايخ البلدان. فإذا ما وصل هؤلاء إلى فرنسا يحجزون مدة سنة، أو سنتين، يشاهدون في أثنائها عظمة الأمة الفرنسية، ويعتادون على تقاليدنا ولغتنا، ولما يعودون إلى مصر يكون لنا منهم حزب يضم إليه غيرهم».(ص١٦٢) وإذا كان هذا الاقتراح النابليوني الهام، والذي كان وراءه المستشرق «فانتور» بلاشك، لم يتحقق في أوانه، لأن تسارع الأحداث التي بدأت باغتيال كليبر نفسه، وانتهت بجلاء الحملة بكل ما جمعته من كتب وأوراق، حال دون ذلك، فقد تعهده تلميذ «فانتور» وصفيه آدم فرانسوا جومار (١٧٧٧-١٨٦٢)، بالتنفيذ عندما تولى رعاية البعثات الفرنسية، التي أوفدها محمد على إلى فرنسا في العقد الثاني من القرن الماضي.

وكان جومار هذا هو راعى الطهطاوي وهاديه، ومهندس انشطار حركة تعليم الأمة العربية، الذي أدى إلى شرخ في هويتها القومية، مازلنا نعاني منه حتى اليوم. وما أريد به أن أؤيد قضية باحثنا الكبير هنا هو أنه إذا كان «فانتور» و«جومار» قد تعهدا تنفيذ هذه الوصية النابليونية الشهيرة في فرنسا، فإن مهندسها في مصر في عصر محمد على كان هو الضابط الفرنسي «سيف Sève» المعروف فيما بعد باسم سليمان باشا، والذي بنى الأساس الذي قام عليه الجيش الذي حارب به محمد علي في كل حروبه الشهيرة. فقد كان هذا الضابط الفرنسي هو رئيس لجنة اختيار المبعوثين الذين يوفدون إلى أوروبا. وقد وضع لهذه اللجنة مجموعة من القواعد والاختبارات التي تكفل تحقيق الاختيار المطلوب. ولأن هذا الضابط الفرنسي كان من أصل فقير نسبيا، فقد أتاح لعدد من المصربين «النابهين» فرصة السفر. وكان هذا المبدأ من الأمور التي ساهمت في استمرار العمل بتلك القواعد لأمد طويل، حتى بعد اختفاء سليمان باشا نفسه من الساحة. وهكذا تم إرساء قواعد الانشطار وترسيخها، وقضي الأمر الذي فيه تستفيان! فبقية القصة أمرها جد بين، ومؤسف، ومعروف.

وفي نهاية هذه المراجعة لكتاب الأستاذ محمود شاكر المهم، والذي أرسى قواعد التأريخ الأدبى المُغيّر ذاك، لابد من القول بأن هذا الكتاب قد فتح الباب لإعادة النظر فى القواعد التي كتبنا بها تاريخنا الأدبى، ولكنه يحتاج إلى المزيد من العمل من قبل الباحثين، لتحويل أفكاره الجديدة إلى مقولات صلبة، من خلال البحث في أدق تفاصيلها، وإقامة عناصرها على أسس راسخة. حتى لا تصبح نوعاً من القول

بنظرية المؤامرة Conspiracy Theory التي يمكن هدم كثير من مقولاتها، بمجرد وصفها بأنها تنتمي إلى هذا النوع من التفكير. لأن استقرار الأساس الفكري والنظري لما تريد هذه الدراسة هدمه لسنوات *طويلة*، يجعل مهمة الهدم، وتأسيس بديل منهجي شامل له، مهمة جمعية أكثر منها فردية. وما لم تبدأ هذه المهمة، وتتنامى إنجازاتها المنهجية المغايرة، ستظل هذه الدراسة المُغيِّرة، مجرد صرخة في واد على أحسن تقدير، أو تنويعا على نظرية المؤامرة في أسوأ الحالات.

لندن ١٩٨٩



العمى والسيرة الذاتية: محدودية المنهج وإشكاليات النص

تحتل سيرة طه حسين الذاتية (الأيام) مكانة بارزة في حقل السير الأدبية العربية الحديثة ليس فقط لأنها سيرة عميد الأدب العربي الذي شغل الواقع الثقافي لعقود طويلة إبان حياته، ومازال يشغله بعد انصرام سنوات عديدة على مماته، ولكن أيضاً لأنها استطاعت أن تكون حافلاً سجلاً لقدرة الإنساني على قهر الظروف الاجتماعية والعضوية المعاكسة، ولأنها تمكنت من تأسيس شكل أدبي متميز يجمع بين مقومات السيرة الأدبية وعناصر العمل القصصي الشيق الفريد. فقد كانت هذه السيرة الذاتية التي نشر جزؤها الأول مسلسلاً في مجلة (الهلال) عام ١٩٢٦ -١٩٢٧، ثم ظهر في كتاب عام ١٩٢٩ فاتحة سلسلة من السير الذاتية التي كتبها أبرز كتاب جيل الرواد من الأدباء في مصر وخارجها مثل: أحمد أمين وسلامة موسى ومحمد حسنين هيكل وميخائيل نعيمة وعباس العقاد وغيرهم. كما استطاعت، وخاصة في جزئها الأول ذلك أن تكون تجسيداً حياً لطفل مصري يصارع قوى القهر والتخلف، إلى الحد الذي دفع المستشرق الإنجليزي باكستون، الذي ترجمها للإنجليزية إلى نشرها بعنوان (طفولة مصرية)، لأنها قدمت تجسيداً حساساً لتلك المرحلة الخصبة في حياة الإنسان المصري بما فيها من رؤى وخرافات وأساطير. لكنها استطاعت قبل هذا وبعده أن تحفر لنفسها مكانة فريدة في واقع الأدب العربي المعاصر، باعتبارها نموذجاً فريداً للنثر العربي الفني الحديث الذي لايمكننا الفصل بين مبناه وأسلوبه اللغوي السلس، أو بين معناه ورؤاه الفلسفية الفكرية الخصبة. فـ (الأيام) كتاب أدبي جميل، عامر بالرؤى والدلالات، كاشف عن الكثير من آليات تعامل الإنسان مع الواقع المتحول أبدا المتغير دوما.

وهذا ما استطاعت الباحثة العربية «فدوي ملطي دوجلاس» التي تدرس الأدب العربي والأدب المقارن في جامعة تكساس أن تكشف عنه في كتابها الجديد (العمى والسيرة الذاتية: دراسة لأيام طه حسين) الذي صدر مؤخراً باللغة الإنجليزية عن دار نشر جامعة برينستون. وهو أول كتاب في اللغتين العربية أو الإنجليزية الذي يكرس كله لدراسة عمل أدبي عربي واحد، هو كتاب (الأيام) بأجزائه الثلاثة. ولذلك يستحق هذا الكتاب منا الاحتفاء به، ليس لأنه أول كتاب يدرس سيرة طه حسين الذاتية فحسب، ولكن لأنه يفتح باباً جديداً للدراسة النصية التحليلية للأعمال الأدبية العربية، بالاعتماد على منهج القراءة النقدية الاستقرائية الدقيقة للنص والكشف عن مختلف علاقاته وعن الأنساق الفاعلة في تكوين بنيته الأساسية. بدلاً من المناهج الشائعة التي اعتادت تناول النص الأدبي باعتباره مرآة للوقائع الاجتماعية، أو سجلاً للقضايا المطروحة في عصر الكاتب، أو التي تشغله أو يريد تقديمها لقرائه. وليس هذا المنهج بجديد على «فدوى ملطي» لأنها تنتهجه في كثير من دراساتها المنشورة بالعربية والإنجليزية، ولأنها كرست كتابها الأول

(أبنية الجشع: دراسة للبخلاء في الأدب العربي فى العصر الوسيط) الذي صدر بالإنجليزية عن دار بريل بـ «لايدن» قبل سنوات قائل، لدراسة كتاب الجاحظ في هذا المجال مع نماذج أخرى تناولت بكتاباتها مسألة البخلاء.

والواقع أن الاهتمام بالبنية أو البنى الأساسية التى ينطوي عليها أي نص أدبي من المقتربات القادرة على الكشف عن أهم رؤى النص إذا ما أحسن الباحث التعامل مع هذا المقترب النقدي، دون الاقتصار عليه وحده، وتطعيمه ببعض استقصاءات المقتربات النصية والتحليلية الأخرى.

لأن النص الأدبي يكشف لنا الكثير عن العصر وعن مطامح الكاتب وأهدافه من قراءته إذ ما حللنا بنيته وكشفنا عن حركية العلاقات الأساسية فيه، دون الاكتفاء بالتعليقات أو التهويمات النقدية حول مراميه. وقد استطاع اللجوء إلى هذا المنهج التحليلي النصي أن يكشف لنا عن مكنونات النص الأدبي، وعما يسميه النقد الحديث بالنص المضمر الكامن تحت جلد النص المعلن أو الأصلي والفاعل فيه مع غيره من النصوص الغائبة. لكن هذا المنهج النصي لا يستطيع أن يعصم الباحث الذي يلجأ إليه من الوقوع في عدد من الأخطاء الناجمة عن سيطرة بعض مكتشفاته، **عليه بالصورة** التى يتحول معها التحليل النصي، في بعض أجزائه على الأقل إلى صيغة من صيغ تسلط بعض الأفكار الثابتة **على** صاحبه. إذ يتطلب هذا المنهج قدراً كبيراً من التفتح والحساسية لكل الأنساق والشفرات التي ينسجها النص ويستخدمها لبلورة شبكة المعنى فيه. وهذا التفتح في الاستجابة لشفرات النص المختلفة هو الذي مكن كتاب «فدوى ملطى» من إضاءة جوانب متعددة لم تكشفها الكتابات النقدية من قبل في كتاب (الأيام) بأجزائه الثلاثة التي استطاع كاتبه أن يضمنها الكثير من رؤاه الخاصة، ومن طبيعة الصراع بيت تلك الروى وبين الأفكار المسيطرة على الواقع الاجتماعي، الذي نشأ في ظله وخاض العديد من المعارك من أجل تغييره.

وبرغم جدة المقترب النقدي فإن «فدوى ملطي» تقسم كتابها بطريقة تقليدية للغاية إلى مقدمة وقسمين أساسيين، تكرس المقدمة للحديث بإيجاز عن طه حسين، وعن دوره ومكانته في خريطة الحياة الثقافية المصرية، وتتناول في القسم الأول العناصر المضمونية بينما تخصص القسم الثاني للعناصر الشكلية والتقنيات الأدبية. وينطوي مثل هذا التقسيم على افتراض ضمني بفصل الشكل عن المضمون، وهو افتراض يتنافى مع الأساس النظري للمقترب النقدي الذي تتبناه. وينقسم القسم الأول «العمى والمجتمع» إلى خمسة فصول تحاول فيها المؤلفة أن تبلور الأبعاد المختلفة التي تنطوي عليها فكرة العمى فى (الأيام). ويبرر الكتاب استحواذ تلك الفكرة عليه بأن العمى في (الأيام) أكثر من مجرد عاهة جسدية يعاني منها البطل، لأنه حيلة أدبية تعالج السيرة من خلالهامختلف موضوعاتها، التي تومىء بدورها إلى ألوان شتى من العجز الفعلى، والاستعاري على السواء. وأول أبعاد العمى أو أنماطه التى تبلورها الباحثة هو العمى الاجتماعي الذي يدير فيه المجتمع ظهره لحاجات الفرد. حيث لايرى المجتمع البطل باعتباره فرداً له حاجاته الخاصة وقدراته وإنما باعتباره نمطاً اجتماعياً من أنماط العجز أو العاهات، رسم له المجتمع حدوده المقدور عليه أن ينصاع إليها. ويكشف لنا كتاب (الأيام) عن أن فرض هذا التصور الاجتماعي على بطله أضاف مزيداً من العراقيل إلى عاهته الجسمية، لأن الحواجز الاجتماعية سرعان ما تتحول إلى عقبات مادية ملموسة. لكن البطل الذي تصوره لنا السيرة على أنه فرد طموح موهوب، مايلبث أن يضع نفسه خارج حدود هذا القالب الاجتماعي محاولاً أن يدفع المجتمع إلى تغيير تصوراته الثابته تلك. ويعمق الجزان الأخيران من (الأيام) أبعاد مفهوم العمى الاجتماعي من خلال تعريف القارىء بمعادله في الغرب، وإقامته لتعارض واضح بينه وبين رديفه الشرقي.

أما النمط الثاني فهو ما تدعوه الباحثة بالعمى النصي الذي يتجنب فيه النص فى البداية الإشارة إلى

عمى بطله، ثم يلجأ إلى المواربة والتلميح أو الإشارة من خلال الترابط أو التداعي، ويعمد في المرحلة الأخيرة إلى التصريح المباشر فى تعامله مع عمى بطله. إذ يبدأ (الأيام) التعامل مع بطله كشخص عادي ويلفت نظر القارىء إلى حساسيته وذكائه وقدراته الاجتماعية وليس إلى عاهته الجسمية. حيث نجد أن إشارة الجزء الأول من (الأيام) إلى توحد البطل مع أبي العلاء المعرى تتم دون أي ذكر لعماهما، أما الربط بينه وبين أوديب الملك والذي يومىء إلى عماهما في آخر هذا الجزء فإن ابنة الراوى هي التي تقوم به لا الكاتب نفسه. إذ يعتمد البطل نتيجة لهذا التمرد ضد المفهوم الاجتماعي للعمى إبعاد نفسه عن بقية المكفوفين، ويكتفي بالتوحد مع الشخصيات التاريخية أو الأسطورية التي تشاركه نفس العاهة. لكن تلك الاستراتيچية النصية التي يعمد فيها النص إلى نفي العمى الاجتماعي من ساحته، وتذكير القارىء بأن ثمة شخصيات استطاعت تجاوز حدود النمط الاجتماعي للعمى، سرعان ما تتغير عندما يبلغ الصراع بين العمى الفردي والاجتماعي ذروة تبلوره في الجزء الثاني من (الأيام). ولا يجد النص ضيراً في اللجوء إلى الإفصاح بدلاً من المواربة. ويرتبط هذا التحول باختفاء المعري كلية من النص بعد أن ملأ البطل بالمرارة واليأس في الجزء الأول من السيرة. كما يرتبط كذلك بتبدل البنية اللغوية التي كان يضطلع البطل فيها بدور المفعول به بينما استأثر فيها المعرى دائماً بدور الفاعل، وبتغير موقفه من التراث كله. والواقع أن نجاح البطل في فصل نفسه عن شاعره القديم، يشي بتحول أساسي في موقفه من عاهته، وبرغبته في أن يتعامل الجميع معه، وخاصة على الصعيد المهني والعلمى، على قدم المساواة مع المبصرين.

أما النمط الثلث فهو العمى الفردي أو الشخصي والذي يتبدى بشكل أوضح في الجزئين الأخيرين من (الأيام) فهو العمى الذي يتجسد عبره اعتماد البطل على الآخرين وعجزه إزاء المواضعات الاجتماعية والمادية المفروضة عليه. إذ يعاني من العزلة الاجتماعية وعدم القدرة على الحركة. وإن كان رفضه للدور التقليدي الذي رسمه المجتمع للمكفوفين يمكنه من الحراك الاجتماعي واقتحام مجالات اجتماعية ومعرفية جديدة. مع ذلك فإن العزلة الاجتماعية من العوامل الرئيسية التي تخلق إحساسه بالاغتراب. وبأنه نوع من «المتاع» يحتاج إلى من ينقله من مكان إلى آخر. وهذا الشعور الذي يحاصر البطل من جديد عندما يغادر مصر إلى فرنسا للدراسة هو الذي يجبره على التعامل مرة أخرى مع أسئلة الاعتماد على الآخرين والعزلة والدور الاجتماعي والتكيف وأسلوب الحياة. وحتى يبرز النص حدة تلك الأسئلة، وما تنطوي عليه من جور فإن إنجازات البطل المتمثلة في مسيرته المظفرة من الكتاب إلى الأزهر فالجامعة المصرية ثم أخيراً الجامعتين الفرنسيتين، تقدم لنا دائماً في علاقتها مع الدور المفروض من المجتمع على المكفوفين. والواقع أن لتلك التطورات أثرها الواضح على حياته الفردية، والذي يتمثل في اتساع أفق الحركة، وبالتالي الحرية المتاحة له على الصعيدين المكاني والقيمي معا. خاصة وأن النص يعمد إلى المزاوجة الدائمة بين انفساح المجال الذي تتيحه الحرية، وبين مختلف القيود والعوائق المفروضة على البطل. لكنه كلما ازدادت حرية البطل، كلما وهنت حدة سخطه، وتعاظمت رغبته في إرضاء الآخرين، حيث بدأ يتعامل مع نفسه كإنسان عادي.

أما النمط الرابع والذي يرتبط بالنمطين السابقين وإن غاب إلى حد ما من أفق الدراسة فهو ما يمكن دعوته بالعمى الثقافي الذي يبرهن فيه النص على عمى المبصرين عن إدراك القيم الثاوية في تراثهم. ويتضح هذا النمط في مواجهات البطل لعدد من أساتذته، بدءا من «سيدنا» والعريف في الكتاب حتى شيوخه في الأزهر. وإن كان من اللافت للنظر أن تلك المواجهات تختفي كلية من علاقة البطل بأساتذيه الغربيين. سواء منهم المستشرقين الذين درسوا له في الجامعة المصرية، أو الأساتذة الذين علموه في فرنسا. وإذا ما كانت الباحثة لاحظت تلك المفارقة الواضحة بين موقفي البطل من أساتذته المصريين والغربيين، فإنها أخفقت في إدراك أن السر الذي يفسر تلك المفارقة، هو أنها إحد تبديات الصراع على

النفوذ والسلطة. فخلاف البطل مع أساتذته المصريين دائماً ما ينتهي بتركه للصف، معلناً رفضه لسلطتهم وتملصه من قبضة نفوذهم. ذلك لأن البطل يرى نفسه منافساً لهؤلاء المدرسين من أجل السطوة والتأثير، سواء أكان هذا على نطاق ضيق كما كان الحال فى خلافه في الكتاب مع سيدنا أو العريف، أو على النطاق الاجتماعي الواسع كما كان الحال في الأزهر حيث خرج بالخلاف إلى المجتمع الأوسع من خلال طرحه في الصحافة. أما بالنسبة لأساتذته الأوروبيين فإن علاقته بهم كانت خالية من أي أثر للصراع على السلطة سواء تعلق الأمر بعلاقته بالمستشرقين الذين درس عليهم في القاهرة، والذين استبعدهم مع دائرة التنافس على السلطة والنفوذ في مصر، بل وجد أنهم يزودونه بما يعضده فى صراعه مع العناصر المتحجرة في الأزهر، أو بالذين علموه في فرنسا. فقد نأي بنفسه عن خلافاتهم، أو الخلاف معهم. لأنه هو الذي استبعد نفسه من حلبة الصراع هناك لإدراكه أن معركته الحقيقية في وطنه، وليست فى فرنسا. مما دفعه إلى التسامح معهم، كلما لاح في الأفق خلاف. والواقع أن التحول فى سلوك البطل يعكس تغيراً في طبيعة الصراع ذاته.فلم يعد الصراع في الحالة الثانية صراعاً على السلطة، بل تناقضاً بين الشرق والغرب، بين الجديد والقديم، وبين التراثي والحديث ومع أن في هذا التناقض قدراً من الإيهام بالتقدم فإنه ينطوي كذلك على بعد اجتماعي واضح. وهناك أيضاً تنويع آخر على العمى الثقافي يتجلي في سلوك البطل عند انتقاله إلى فرنسا حيث ينطوي على عماه الجزئى كأجنبي نتيجة جهله بالعادات والشفرات الثقافية والمواضعات الاجتماعية في البيئة الجديدة التي وجد نفسه مقيما بها، ناهيك عن الرؤية الفكرية أو المفاهيم العميقة الثاوية في تيارات ثقافة هذا المجتمع التحتية.

أما القسم الثاني من الكتاب والمعنون بـ «العمى والكتابة» فإنه يتناول في فصوله الخمسة الأبعاد المختلفة للبني الأدبية والفنية للنص من تركيب، وسرد وبلاغة، وزمن، وسخرية، وتقنية قصصية، وتحاول الكاتبة أن تناقش في هذا القسم الطبيعة النوعية لكتاب (الأيام) من خلال التعامل «فقط» مع البراهين الداخلية المستقاة من النص نفسه، لإثبات أنه ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية، دون لجوء إلى أدنى شيء من خارجه عن حياة كاتبه. وتربط بعض النص وخاصة طبيعته السردية، بينه وبين جنس السيرة الذاتية. بينما تسهم أبعاده الأخرى وخاصة تقنيات القص، وازدواجية الصوت، والمراوحة بين ضميري المتكلم والغائب في تخليق غموضه النوعي. ذلك لأن راوي (الأيام) يفصل نفسه دائماً عن بطلها، ويطرح نفسه في النص وكأنه ذات هذا البطل العليا، بل والمبصرة أيضا. مما يجعلنا في مواجهة راو مبصر يحكى لنا عن البطل مكفوف. وتحاول الكاتبة العثور على براهين نصية محضة للتوحيد بين الراوي والبطل من ناحية، ولتصنيف هذه السيرة الأدبية التي جددت شكل السيرة ذاته من ناحية أخرى. ومن البراهن النصية التي أبرزتها في هذا المجال ماتدعوه بـ «الكتابة العمياء» التي تستخدم الحواس الأربع الأخرى للتعويض عن فقدانها حاسة البصر، والتى تعلي من قيمة الصور الصوتية، على حساب الصور البصرية. وتستخدم تلك الصور بطريقة مختلفة عن الاستخدامات العادية لها في الكتابات الأخرى. أو في السياقات البصرية. ومن براهينها كذلك أنه كلما استخدم النص الوصف البصري فإنه يفعل ذلك دائماً من خلال الراوي ودون تمرير ذلك عبر وعي البطل، أو استخدامه كوسيط لطرحه. أما أكثر تلك البراهين جدة، فهو ما تسميه بـ «تقطيع الأوصال البلاغي» الذي تتحرك فيه أجزاء الجسم بحرية في النص وبمنطق يشي بسيطرة حاسة اللمس التي تتقطع معها الأوصال في غياب الرؤية. إذ تنوب الأصوات عن الأفراد، وتنفصل السمات عن أجزاء الجسم التي اتصلت بها. وهناك دليل آخر تستقيه الباحثة من استخدام النص للسخرية والفكاهة التي تنحو دائماً إلى أن تكون سمعية وشفاهية، وتنبثق مفارقاتها من خلال الأصوات لاعبر تناقض الصور البصرية أو المواقف الدرامية المرئية. وبالإضافة إلى هذا كله هناك التكرار الأسلوبي الذي تنفرد به لغة طه حسين، وثمة ذاتية الزمن وغيرها من العناصر التي تكشف عن انتماء النص إلى جنس السيرة الذاتية برغم تعقيده البنيوي.

والواقع أن تحليل الكاتبة لسيرة طه حسين في دراستها الضافية لأيامه يكشف عن مجموعة من النتائج والإضاءات الهامة، يتجلي معها مدى ثراء هذا النص الأدبي الجميل، وغناه بالرؤى والدلالات. لكن التحليل مع ذلك لم يول البنية اللغوية لهذا النص العناية اللائقة بها، وإنما كان مسها في بعض المواضع مسا هينا. بالرغم من أن تحليل البنية اللغوية من الجوانب الأساسية التي يعتمد عليها منهج التفكيك النقدي الذي انتهجته الباحثة، وهو منهج له، كأي منهج نقدي آخر، حدوده وسلبياته التي تتجلى بوضوح في هذه الدراسة القيمة، وأبرز هذه السلبيات استحواذ مسألة العمي على الدراسة، إلى الحد الذي استبعدت معه من أفقها، أي من الموضوعات الهامة الأخرى التي تنطوي عليها هذه السيرة الذاتية المدهشة. وقد حصرت الدراسة كل همها في تفكيك العناصر النصية في (الأيام) وكأن النص موجود في فراغ اجتماعي كامل، أو كأن كلا من الكاتب والنص لايوجدان فى العالم. ولا يتصلان بأي من عناصره. والواقع أن النص موجود دائماً -كما يقول إدوار سعيد فى دراسة هامة له- بين الناقد والعالم. وعلاقات الترابط التى يقيمها كل منها مع العالم الذي يعيش فيه ويتوجه بالفاعلية إليه، ضرورية إلى أقصى حد للوصول بالعملية النقدية إلى غايتها المبتغاة ولحماية التأويل النقدي من الإسراف في الذاتية، أو الشطط، من ناحية، ومنْ شتى أشكال الوقوع في أسرّ الاكتشافات السرابية التي تدلف بالناقد والقارىء معا إلى متاهات، ما يلبث الاحتكام إلى العالم الخارجي والوعي بدوره أن يبددها، ويقيهما معا من المضي في سراديبها من ناحية أخرى.

لكن إصرار الكاتبة على إغلاق منهج التناول النقدي للأيام في وجه أية عناصر خارجية قد تساعد على إضاءة بعض أبعاد النص والكشف عن بعض التيارات الفاعلة فيه أسقط من كتابها مناطق تأويلية كاملة من المعنى تزخر بها تلك السيرة الأدبية الهامة. فقد منعها منهجها النقدي من الربط بين كتابة الجزء الأول من (الأيام) وأزمة كتاب (في الشعر الجاهلي)، وبين كتابة الجزء الثاني منه وأزمة طرد كاتبه من الجامعة. ونتج عن إغفالها ذاك عجزها عن اكتشاف العلاقة الحيوية بين منهج الشك الديكارتي الذي استخدمه طه حسين في دراسته الهامة للشعر الجاهلي، وتغلغل نفس المنهج كلية في (الأيام) بطريقة توشك السيرة معها أن تكون برهانا على أنه لولا هذا المنهج الشكي الذي اكتشفه طه حسين الطفل بالسليقة منذ بواكير حياته لانتهى به لأمر إلى أن يكون مقرئاً على المقابر كغيره من مكفوفي بلده. فلولا هذا الشك الحادي للرغبة فى الاكتشاف والمعرفة لما أفلت طه حسين من قبضة العمي الاجتماعي الذي يفرض على الفرد مجالاً محدوداً للحركة، ويعمي المجتمع عن رؤية الامكانيات الثاوية في أعماق مثل هذا الفرد الذي لم تكن عاهته البصرية إلا نتيجة لجهل مجتمعه، وتخلف أساليب الرعاية الطبية فيه. فقد كانت كتابة (الأيام) شديدة الارتباط بمجريات حياة كاتبها وبمعاناناته وبدوره الاجتماعي. فحينما صودر كتابه الرائد (في الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٦، وانطلقت جوقة الهجوم عليه من المؤسستين الدينية والأدبية معا، بحث طه حسين عن السلوان في طوايا الماضي وفي تفاصيل سيرة حياته الخاصة. فكان الجزء الأول من (الأيام) الذي بدأ نشره مسلسلا في الهلال بعد شهور قلائل من اندلاع فتنة الشعر الجاهلي. وهذا أيضا ما حدث بالنسبة لكتابة الجزء الثاني الذي كانت كتابته عزاءا عن أزمة طرده من الجامعة، وعن عمى المجتمع عن التقاليد التي يرسيها فيه.

لكن (الأيام) ليس بأي حال من الأحوال عملاً هروبياً يبحث كاتبه في طواياه السردية عن السلوى، وإنما هو الأسلوب الفريد الذي آثر به طه حسين أن يرد على منتقديه دون النزول إلى ضعة مستواهم الذي اتسم بالفظاظة والافتقار إلى البصيرة وبعد النظر. ولذلك فإن الرباط بين بنية (الأيام) ومحتواها وبين حياة كاتبها ومنهجه النقدي الأثير جوهري إلى أقصى حد. ومع أن الباحثة واعية بأن «مسيرة حياة الفتى كلها بدءاً من القرية حتى أوروبا مروراً بالأزهر وجامعة القاهرة هي قصة صعود دائم عبر التحديات

والإنجاز»(ص ٨٨) فإنها تغفل كلية المنهج الذي يسري في طوايا هذه السيرة ويلهم خطاها، ويحدد طبيعة بنيتها السردية ذاتها. ومن هنا فقد لاحظت أن البطل ينأى بنفسه عن الارتباط بالشخصيات العمياء فى مجتمعه، وهي ملاحظة نصية صحيحة، ولكنها لم تع أن هذا ينطوي بدوره على نفور من نوع أخطر من العمى وهو عمى البصيرة وضيق الأفق الذي يعتقد الكاتب أنه أشد خطراً على المجتمع وعلى الإنسان من عمى البصر، لأن العمى العضوي أقل شأناً من العمى العقلي الذي يخيم على الأذهان فيعطل قدرتها على الإدراك. وهذا الجدل بين هذين لنوعين من العمى يثري النص ويوسع أفق مفهوم العمى نفسه. والواقع أن «فدوى ملطي» استطاعت إحراز تقدم ملموس صوب إضاءة جوانب خافية من هذا النص الأدبي الجميل والتعريف ببعض أنواع العمى التي يتناولها وموقفه منها، لكن استبعادها لكل العناصر غير النصية من عملية التحليل أدى إلى التغاضي عن طبيعة البنى الفاعلة فى النص بدءاً من شفراته الثقافية المختلفة مروراً ببنية التسميات فيه ومجموعة الشفرات الجغرافية أو المكانية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والدينية وغيرها من الشفرات.

ولا تلعب شفرات النص المختلفة دوراً أساسياً في تخليق المعاني والدلالات فيه فحسب، ولكنها تعيد انتاج البنية الفكرية والأيديولوچية فيه كذلك، فارضة بذلك تحديداتها على رؤى النص ومغزاه. لذلك نجد أن غياب التناول التفصيلي لتلك الشفرات النصية وافتقار الدراسة لاكتشاف الجدليات الفعالة بينها من أخطر أوجه القصور فيها، لأن المقترب المنهجي الذي اختارته الكاتبة هو الذي يحتم تناولها بالدرس والتحليل. ذلك لأن بنى الصياغات الأسلوبية الخاصة، وحدود الشكل الأدبي الذي انتهجه طه حسين فى كتابة سيرته الذاتية، والطبيعة الريادية لتلك السيرة في الأدب العربي الحديث، ومحاولة الفصل بين المؤلف الراوي وذاته النصية التى تتبدى عبر بطل السيرة من الأمور الهامة للكشف عن تفاصيل الجدلية الفاعلة بين طه حسين المؤلف المسيطر على كل تفاصيل السرد القصصي وبين ذاته المسرودة والمتخفية في صورة بطل النص الذي يعاني من إشكاليات عرض ذاته القاصرة على القراء. فالبنية السردية تنهض عموماً على شبكة من العلاقات التي تربط هذا النص بنصوص الكاتب الأخرى، وتعقد حواراً معها، مع مواقفه البارزة في الحياة العامة كذلك. ومع ذلك فإن كتاب «فدوى ملطي» يخلو من أى إشارة إلى حياة الكاتب أو إلى أعماله الأخرى وكأن النص لايوجد في فراغ اجتماعي فحسب، وإنما في فراغ نصي كذلك. وقد جنى هذا الفراغ النصي على الدراسة التي لم تتناول التناص في (الأيام) بالتحليل من أجل الكشف عن دور النصوص الغائبة والفاعلة فى هذا النص في توليد المعنى فيه. فبصرف النظر عن إشارة عابرة إلى العلاقة بين عنوان تلك السيرة، وبين التعبير القديم المعروف عن «إيام» العرب بمعنى غرر أيامهم، التي تستحق التأريخ لأنها شهدت معارك أو أحداثاً هامة، وهي إشارة كشفت عن الطبيعة العراكية التي ينطوي عليها العنوان والتي تجعله صنواً على معركة الحياة في مسيرة بطلها، فقد خلت الدراسة من أي تناول للعلاقات التناصية الفاعلة في هذه السيرة الجميلة، بالرغم من غنى النص بتلك العلاقات، ومن أن كثيراً منها قادرة على إضاءة جوانب ثرية فيه، لاتقل غنى عن تلك التي فجرتها الإشارة إلى «أيام العرب» إن لم تفقها بكثير. والواقع أن أي تحليل لنص سردي مُركّب مثل (الأيام) لابد أن يقوم على تحليل كل تلك العلاقات، وعلى التعرف على نوعية التراتب الهرمي الذي تنهض عليه. لأن النظام الذي يعرضه علينا النص لا يتوافق عادة مع هذا النظام المضمر فيه، كما أن التراتب جوهري لكل تحليل من هذا النوع لأنه يحدد القيمة الدلالية لكل حزئية من الجزئيات ويبلور حركية العلاقة الجدلية المولدة للمعنى بينها. ومع هذا كله فإن قراءة «فدوى ملطي» التفصيلية الشائقة لسيرة طه حسين الذاتية تتسم بالحساسية والدقة، برغم معاناتها من بعض جوانب قصور المقترب الذي اختارت أن تنتهجه فى التحليل.

آداب الشرق الأوسط الحديثة
بين تناظر التجارب وتباين المنطلقات

مع أن خطة هذا الكتاب الطموحة هي مصدر محدوديته النقدية، فإن القضايا الأساسية التي يطرحها، فيما يتعلق بعلاقات التناظر، أو التنافر بين مسيرات آداب المنطقة الأربعة، (العربي، الفارسى العبري التركى، وتماثل المراحل التى مرت بها هذه الآداب، في سعيها نحو التطور، وتشابه التجارب السياسية والثقافية التي مر بها مثقفوها، هى التي تبرر مشروعه الطموح هذا. وهو مشروع يطرح، كأي مشروع علمي حق، من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات، ويثير من القضايا أكثر مما يقدم من الحلول. ويعود الفضل إلى «روبن أوستل» محرر هذا الكتاب، وصاحب فكرته الأساسية، فى تماسك تخطيط بنيته، وفي دعوة مختلف الباحثين الذين تناولوا جوانب هذا الموضوع للكتابة فيه بالطريقة التي برهنت على صحة عدد من افتراضاته الأساسية، وإن أثارت عدداً من التساؤلات حول بعضها الآخر.

ونتيجة لتخطيط «روبن أوستل» الجيد للموضوع، واختياره الموفق للباحثين، جاء الكتاب، يعكس كثير من الكتب المماثلة، التي تضم بين دفتيها أبحاث مؤتمرات أو ندوات علمية، على درجة كبيرة من تماسك المنهج وتكامل الخطة. وينطلق الكتاب من افتراض أساسي، وهو أنه بالرغم من الحروب العديدة التي شهدها الشرق الأوسط في تاريخه الحديث، وحرص قوى كثيرة على إزكاء حدة التناقضات بين شعوبه، فإن آداب هذه المنطقة (باستثناء الأدب العبري الدخيل عليها، والذي تخضع عملية دراسته إلى تقسيم أقرب إلى ذلك المتبع في دراسة آداب أوروبا الشرقية والوسطى، منه إلى التقسيم النابع من دراسة آداب المنطقة الأخرى، من العربي إلى الفارسي والتركي) تقدم الدليل على أن منطقة الشرق الأوسط ظلت إلى حد كبير منطقة ثقافية واحدة منذ عام ١٨٥٠». (١)

وتبرهن دراسات هذا الكتاب كذلك، على أن مسيرة هذه الآداب الشرق أوسطية الثلاثة: العربية والفارسية والتركية، في العصر الحديث، تنطوي من الناحيتين الثقافية والفكرية، على إعادة إنتاج للنماذج والمشاكل والاهتمامات في كل أدب، بصورة تدعو إلى ضرورة إعادة النظر في مدى أهمية تدارس هذه الآداب معا، واستفادة كل منها من تجارب جيرانه الثقافيين. وهذه من القضايا المهمة التي يثيرها مثل هذا الكتاب بصورة غير مباشرة، لأنه سيكشف لنا عن أن اهتمام كل أدب من آداب المنطقة الأساسية الثلاثة، بإجراء حوار مع الإنجاز الثقافى الغربي، فاق بمراحل أي اهتمام بالتعرف على ما يدور في ساحة الآداب المجاورة، ناهيك عن إدارة حوار حقيقي معها. وهو شيء مفتقد ولابد من تداركه، الأمر الذي يعد هذا الكتاب الخطوة الرائدة فيه.

ويقسم الكتاب تاريخ المنطقة الثقافي الحديث إلى ثلاث مراحل أساسية: تمثل أقسامه الثلاثة وهي:

(١) مرحلة الترجمة والاقتباس (١٨٥٠-١٩١٤)

(٢) ومرحلة الانتقال من الرومانسية القومية إلى النقد الاجتماعي (١٩١٤-١٩٥٠)

(٣) وعصر الاستقطاب والأيديولوجية (منذ ١٩٥٠).

ويخضع الكتاب في دراسة هذه المراحل الثلاثة إلى خطة ثابتة تبدأ - مع اليقين بأن هناك علاقة بين آداب كل مرحلة والتجربة السياسية والاجتماعية التي عاشت المنطقة فيها-بمسح اجتماعي سياسي للمرحلة، قبل تناول كل أدب من آدابها الأربعة بالدرس والتحليل، باستثناء مؤسف واحد وهو غياب الأدب الفارسي المعاصر، لأسباب مفهومة من المرحلة الأخيرة من هذه الدراسة. وإن كان اتساع الفصل الخاص بالأدب الفارسي في المرحلة الوسطى من الكتاب، قد عوض بعض القصور الناجم عن إغفاله، أو عدم العثور على من يستطيع الكتابة عنه، في المرحلة الأخيرة بالشكل اللائق.

والواقع أن قوة هذا الكتاب تكمن في قدرته على موضعة آداب المنطقة في سياقها الحضاري والسياسي، وفي الكشف عن أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الثلاثة أكبر كثيراً من التصور الشائع عنها، وفي تقديمه لمخطط واسع طموح، تنضوي تحت لوائه كل آداب المنطقة الأساسية. ولكن عنصر الضعف الأساسي في الكتاب ينبع من منطقة قوته تلك، لأن طموحه الكبير لتغطية مسيرة آداب أربعة، على مدى قرن ونصف من الزمان، فيما يربو قليلا على مئتي صفحة، أدى إلى الاختصار أو الحذف، أو حتى تجاهل الكثير من الإنجازات الهامة. لأن كثيرا من فصوله مهما كانت دقة تغطيتها المسحية، ومحاولتها لتناول العلامات الفارقة في مسيرة كل أدب من هذه الآداب، فإنها لا تولي أدبية الأدب أي عناية. صحيح أنه من التزيد أو حتى التعنت أن نطلب من أي باحث أن يتناول أربعين أو خمسين عاما من التطور الأدبي في اثنتي عشرة، أو خمس عشرة صفحة، ونتوقع منه أن يتناول قضايا أدبية الأدب في هذا الحيز المحدود. لكن المشكلة الأساسية التي يواجهها كل تأريخ أدبي، هي مدى قدرته على تبرير مشروعه التأريخي، على المستوى النقدي التطبيقي خاصة، ومدى ترجمته لعناصر الأدب الخاصة إلى قضايا عامة، وتحولات أسلوبية، أو منطلقية متعينة.

وقبل البداية في مراجعة فصول الكتاب، وتناول القضايا التي يطرحها، أو الإشارة إلى أن كتابة هذه المراجعة باللغة العربية، وللقارئ العربي بالدرجة الأولى، تتطلب بطبيعة الأمر توجيه عناية أكبر للفصول التي تناولت الأدب العربي فيه، بل تقتضي فيها طبيعة الخطاب والجمهور الذي يتوجه إليه إبراز المنطلق العربي في المعالجة، أو تمرير كل تناول للآداب الأخرى التي تناولها الكتاب عبر مرشح ثقافته، ومن خلال الوعي بقضاياها. فالكتاب كما سنرى يعرض لآداب المنطقة بطريقة تلجأ بحكم الخطة وضرورات الحيز إلى الإيجاز الشديد، ومن هنا فإن ما سيرد في المراجعة، لن يكون إلا نوعاً من تلخيص التلخيص. كما أن معرفة المراجع المحدودة للأسف بإنتاج بقية الآداب التي يتناولها الكتاب، تفرض عليه الاكتفاء بالملاحظات العامة في هذا المجال، دون الدخول في التفاصيل. فمدار اهتمام المراجع وقضيته الأساسية هي الأدب العربي بالدرجة الأولى، ثم العلاقة بين صورته الحقيقية، والصورة أو الصور الشائعة عنه في الغرب، بالدرجة الثانية.

ويبدأ القسم الأول «عصر الترجمة والاقتباس» بفصل تاريخي جيد «لمالكولم ياب» يلخص فيه ببراعة

آليات تفاعل عملية التحديث في المنطقة، مع ظاهرة بروز الأدب الجديد فيها، بصورة تكشف عن مختلف العناصر التي لعبت دوراً أساسياً في هذه المسألة، وبمنهج يمزج مقتربات عالم اجتماع الثقافة، بمنطلقات المؤرخ. إذ يحرص «ياب» في هذا الفصل على تحقيق نوع من التضافر بين تطور الأحداث السياسية في المنطقة، وتبلور بعض عناصر البنية الثقافية التحتية، من التعليم، والطباعة، وأشكال رعاية الآداب والفنون وتمويلها. وأهم من هذا كله الدوافع التاريخية والحضارية والقومية التي حدت بالمثقفين إلى ضرورة البحث عن أساليب تعبيرية جديدة، وبلورة رؤى وصياغات مغايرة لتلك التي سادت فى المرحلة السابقة.

ويعقب هذا الفصل أربعة فصول أخرى عن آداب المنطقة المختلفة. تبدأ بفصلين جيدين «لصليحة بيكر» عن الأدب التركي. «وجوليا ميسمي» عن الأدب الفارسي. يحاولان انطلاقا من التعرف على عصر ازدهار الترجمة، ونوعية الأعمال التي اختيرت للترجمة في كل أدب منهما، بلورة الطريقة التي ساهمت فيها هذه الترجمات في تكوين أشكال جديدة من الوعي والتعبير الأدبي. ذلك لأنهما استطاعتا الربط بين تأريخهما لتطور عملية الترجمة، وبين آليات ظهور الأشكال الأدبية الجديدة، والكشف عن أهمية دوران العمليتين معا، فى بوتقة السعي لصياغة ملامح الهوية القومية وتطلعاتها.

ويكشف هذان الفصلان عن أن الأعمال الأدبية الغربية التى ترجمت إلى اللغتين التركية والفارسية كانت هي نفسها بالتقريب التي ترجمت إلى اللغة العربية في القرن الماضي. وأن القضايا التي نوقشت فيها، والتي تناولت لغة التعبير، وأشكال الكتابة الأدبية، وحتى نوعية الهموم الاجتماعية، بل والحلول التي طرحت لهذه القضايا، كانت متشابهة إلى حد التطابق في كثير من الأحيان. وهو أمر يدعو إلى ضرورة المزيد من البحث فى آليات علاقات التناظر تلك بين مسيرات هذه الآداب الثلاثة وتعلم دروسها.

فقد ترجمت الآداب الثلاثة نفس الكتاب الأوروبيين تقريبا، بل ونفس الأعمال لهؤلاء الكتاب وفي سنوات متقاربة. فقد صدرت ترجمة الوزير التركي يوسف كمال باشا لـ(مغامرات تليماك) لفينيلون عام ١٨٦٢، وقبل صدور ترجمة الطهطاوي لنفس النص بسبع سنوات، ثم أعقبتها ترجمة طاهر ميرزا الفارسية لنفس الرواية، ربما دون أن يعرف بعض هؤلاء المترجمين بجهود البعض الآخر في هذا المجال. والأمثلة على هذا أكثر من أن أعددها هنا، ولابد لمن يهمه هذا الأمر الرجوع إلى الكتاب نفسه. لأن كثرة هذه الأمثلة، وتواردها في الآداب الثلاثة، تؤكد المقولة المشهورة بأن الشعوب تترجم الأشياء التي كانت على وشك أن تبتكرها، ولو لم يتهيأ المناخ الذي يوشك الكتاب فيه ابتكار أعمال مشابهة، لما قيض لمثل هذه الترجمات أن تجد من يتلقاها من المثقفين، أو الجمهور، بالشكل المطلوب لاستيعاب رؤاها والاستجابة لها.

ثم يجيء الفصل الثالث الذي كتبه «تيودور بارفت» عن الأدب العبري، ليكشف عن الطبيعة الخاصة لهذا الأدب، ويقدم عناصر غربته عن المنطقة، لأن هذا الأدب تطور بالفعل بعيداً عنها في بروسيا وليثوانيا وبيلوروسيا وبرلين وغيرها من البلدان الأوروبية. وكانت عناصر التماثل مع آداب المنطقة تتمثل في محاولته لاقتباس أشكال التعبير الأوروبية وقوالبها، وتطويعها لمتطلبات اللغة اليديشية أولا، ثم العبرية بعد ذلك. وقد كشفت هذه الدراسة كيف أن اليهود حاولوا بقدرة الكلمة، وجبروت الأدب، أن ينشئوا لهم وطناً داخل نطاق الكلمات، مغايراً للموطن الجغرافي الذي عاشوا فيه.

فقد مكن الأدب العبري فى هذه الفترة الباكرة اليهود من تكوين معرفة بسهول فلسطين، وجبالها، ومروجها، ووديانها، كانت برغم وهميتها، وعدم مطابقتها للواقع الفلسطيني، بأي حال من الأحوال، أفضل من معرفتهم بمناطق أوروبا الشرقية التي كانوا يعيشون فيها. وهي مسألة أدت بلاشك إلى تعميق عزلتهم عن المجتمعات التي عاشوا فيها، وربطهم بعالم وهمي، لا معرفة حقيقية لهم به، أقرب إلى عالم الأساطير،

منه إلى عالم الواقع. وسطوة الصورة الأدبية المزوقة لأرض الميعاد المتوهمة، التي خلقتها الكتابات العبرية في هذه الفترة الباكرة، كانت من العوامل التي ساهمت في بلورة الفكرة الصهيونية، وتجذير أيديولوجيتها، في عالم ساعد عداؤه لليهود على انتشارها وتناميها.

ويأتي بعد ذلك أضعف فصول هذا القسم (الفصل الرابع)، بل وأضعف فصول الكتاب قاطبة، وهو الفصل الذي كتبه «بيير كاكيا» عن الأدب العربي في هذه المرحلة (١٨٥٠ -١٩١٤). لأن كاكيا يكشف في هذا الفصل عن كل مثالب الاستشراق التقليدي الذي عفا عليه الزمن. إذ يبدأ بتعميم جارف يستقيه من تعميمات «برنارد لويس» المتحيزة الزعاف. ويعلن في هذا التعميم، الذي يأخذه عن «لويس» المعروف بتوظيفه الحاذق للأدوات الأكاديمية لتكريس تحيزات الغرب ضد العرب، وتشويه صورتهم، أنه «بين الوقت الذي تعرف فيه العرب على تراث الفكر الإغريقي، وبين بداية نهضتهم الحديثة، لم يعرف عن واحد من كتابهم أو مفكريهم أنه أجاد أي لغة أجنبية»[٢] . وقد ساد ما تنطوي عليه هذه المقولة من تغرير، حتى أخذت تتناقله الكتابات دون معرفة، وكأنه حقيقة لا مماراة فيها.

وسوف أسوق هنا بعض الأمثلة القليلة، من الكتاب العرب الذين أجادوا عدة لغات أوروبية في القرنين السابع عشر، والثامن عشر، وقبل بداية عصر النهضة في القرن الماضي، لأبين مدى خطأ هذا التعميم وغيّه. فقد كان هناك «جرمانوس فرحات» (١٦٧٠-١٧٣٢) الذي ألف أكثر من مئة كتاب عن اللغة، والذي كان يجيد عدة لغات أوروبية تتجلى إجادته لها بوضوح في دراساته في فقه اللغة المقارن. وكان هناك يوسف سمعان السمعاني (١٦٨٧-١٧٦٨) الذي أجاد عدة لغات أوروبية، إلى جانب تفقهه للاتينية، والذي ترقى حتى أصبح أميناً لمكتبة الفاتيكان. كما كان هناك حسن الجبرتي (١٦٩٨-١٧٧٤) والد عبدالرحمن المؤرخ المعروف، والذي كان عالما كبيراً في العلوم الطبيعية، يلم بأكثر من لغة أوروبية، وكان مستشرقو عصره، وعلماؤه الأوروبيون، يحجون إلى بيته لطلب العلم، كما يروي لنا ابنه في تاريخه المشهور. ناهيك عن بطرس مبارك (١٦٦٠-١٧٤٧)، ويوحنا العجيمي (١٧٢٤-١٩٨٥)، وحنانيا المنير (١٧٥٧-١٨٠٧)، وغيرهم.

لكن تعميمات «كاكيا» الخاطئة هي جزء من منهجه الاستشراقي المغلوط، الذي يسعى إلى تشويه التاريخ الثقافي العربي والزراية به، بدلاً من تمحيصه، ومحاولة فهمه، وتعلم دروسه. وعلى العكس من الفصول الثلاثة الأخرى في هذا القسم، والتي حاولت الكشف عن كيف أن اختيارات المترجمين للأعمال التي يترجمونها كانت جزءا لا يتجزأ من عملية صياغة الهوية القومية، والسعي لخلق خطاب أدبي جديد قادر على التعبير عن صبواتها، فإن «كاكيا» يحصر نفسه في هذا الفصل في مسألة الترجمة، دون أن يري أنها جزء من عملية مثاقفة acculturation واسعة النطاق، أو ربطها بمسألة تغير الحساسية الأدبية، أو تكوين خطاب أدبي جديد.

ويبدد جزءاً كبيراً من الحيز الذي خصص له في الانشغال بسفاسف الأمور، ككثيرين من المستشرقين التقليديين الممرورين الذين يسعون إلى تشويه الثقافة العربية، وتوضيح معنى كلمة عربية بسيطة هي «اقتباس». إذ يرجعها إلى أصلها الحرفي الذي يعني «إشعال قطعة من الخشب من النار».[٣] وهذا مثال واحد على منهجه الطرائفي الغريب، مع أن قاموس هانز ڤير Hans Wehr، وهو أكثر القواميس العربية الأوروبية ذيوعاً (وهو قاموس عربي ألماني في الأصل، وترجمه ميلتوت كاون إلى الإنجليزية فأصبح عربي إنجليزي) بين طلاب العربية المبتدئين، يترجم هذه الكلمة حسب استعمالها الشائع وهو «السعي إلى المعرفة أو استيعابها والحصول عليها، والاستعارة، والتبني، والاحتياز».[٤]

وهو يفعل ذلك بالرغم من أن السياق الذي وردت فيه الكلمة في التعبير الذي اقتبسه، يوضح معناها دون أدنى شك. لكنها الرغبة الدفينة في مجافاة العلم والبحث عن أي شيء طرائفي، يظهر الثقافة العربية بمظهر مستهجن. ويكشف أنها تستعمل لكلمة adaptation كلمة غريبة وطريفة، تعني إشعال قطعة خشب من النار، لا استيعاب منتج معرفي، وإخضاعه لمتطلبات الواقع واللغة التي ينقل إليها. فنجد «كاكيا» الذي يتناول الثقافة العربية من منطق المراقب الكاره لها، الذي يعلن في كل كلمة انفصاله عنها، والراغب في تكريس عزلتها، وتعميق غربتها عن الثقافات الأخرى، والأوروبية منها خاصة، يحاول التخفي وراء قناع من التفقه المصطنع، الذي يراجع أصول الكلمات، وفق المنهج الفيلولوجي القديم الذي اعتصم وراءه عدد كبير من المستشرقين، لإخفاء جهلهم الفاضح بها، وستر تحيزهم السافر ضدها.

والواقع أن تشويه الثقافة العربية على يد «كاكيا»، وأمثاله من المستشرقين التقليديين، لا يتأتى إلا عن معرفة محدودة بها، وعن جهل أصيل بحقيقتها. وفصله يكشف عن ذلك بكل وضوح. فكثير من أحكامه واستشهاداته منقولة عن آخرين، لا عن المصادر الأصلية التى تعوزه معرفتها فيما يبدو. أي أنها استشهادات من الدرجة الثانية secondhand كاستشهاده عن ميخائيل نعيمة.(٥) وهي استشهادات يلجأ إليها حتى يبالغ في إبراز دور الغرب، وفي إرجاع كل تقدم أحرزته الثقافة العربية له. ولا مماراة في حق كاكيا، وأمثاله، أن يبالغ في دور الغرب، ولكن عليه أن يبذل مجهوداً أكبر، حتى يقنعنا بتجاهل كل العناصر الأخرى التي كان لها دور كبير في عصر الإحياء، والتي نبعت من معارضة الغرب الاستعماري خاصة، والجهاد من أجل استئصال نفوذه.

ومن الواضح أن الاعتماد على استشهادات الدرجة الثانية يتفشى في الفصل كله، ويسم منهجيته ذاتها بشيء من التحيز والتسطيح. فحينما يريد دراسة طبيعة الكتب المترجمة في هذه الفترة الباكرة من تطور الثقافة العربية ومدى تأثيرها، فإنه لا يبحث في نوعية هذه الكتب، ولا يتتبع آثارها في منشورات المرحلة، وتآليفها، كما فعلت صليحه بيكر بالنسبة للأدب التركي، أو جوليا ميسمي بالنسبة للأدب الفارسي، ولكنه يلجأ إلى رأي توفيق الحكيم في هذا المجال. ولو كان يلجأ إليه لمعرفة تأثير هذه الترجمات عليه لقلنا إنه يريد أن يستشهد بشهادة شاهد من أهلها، ولكنه يستخدم استشهادين منه يزيدان عن صفحتين كاملتين من صفحات الفصل الاثنتي عشرة، أي سدس مساحته، وهذا أمر مرفوض بأي معيار علمي في دراسة مسحية موجزة من هذا النوع، كي يخبرنا عبرهما بطبيعة ما كان يترجم في تلك المرحلة.

وكان الأجدر به العودة إلى مراجع سركيس، وداغر، وتاجر،(٦) وغيرهم من ثقات هذه المرحلة، أو حتى إلى القائمة الشهيرة التي أعدها المستشرق الفرنسي هنري بيرس،(٧) في هذا المجال حتى تكون لاستخلاصاته سمة العمومية والشمول، بدلاً من استخدام استشهاد توفيق الحكيم المطول والانطباعي ذاك. فضلاً عن أن توفيق الحكيم الذي يستشهد به، لم يكن من شهود المرحلة التي كلف بالكتابة عنها، ولم يتجاوز عمره الخامسة عشرة، أو السادسة عشرة في نهايتها. فلو أحسن «كاكيا» استخدام هاتين الصفحتين بشكل علمي دقيق وموضوعي، لاستطاع تزويد قارئه ببراهين تعتمد على حقائق صلبة يمكن الاعتماد عليها. لأنه مهما كانت أهمية الحكيم ككاتب مسرحي ومبدع، فإنه ليس حجة في موضوع الترجمة إلى الأدب العربي بأي معيار من المعايير.

وتفسيري لاعتماد الكاتب على هذه الاستشهادات من الدرجة الثانية، هو أن التحيز المسبق لدى الكاتب يدفعه إلى الاحتفاء بأي معلومة تبرهن على صحة تحيزاته، مهما ضؤلت قيمتها. ومن هنا فإنه يحشد مثل هذه المعلومات بدلاً من العودة إلى المصادر الأساسية في هذا المجال، والتى برغم سعة ما بها من النماذج لا تستطيع أن تزوده بمثل هذه الأحكام الجاهزة، التي يكفي بالنسبة له فيها أنها صادرة عن

أحد كتاب الثقافة، وتبرهن على مايريد البرهنة عليه.

وقد شغل «كاكيا» بالبرهنة على ما لايحتاج لبرهان، وهو أن الأدب العربي في هذه المرحلة الباكرة من تطوره استفاد من الغرب، ولم يلتفت إلى أن المطلوب منه، كما فعل غيره من الذين كتبوا عن الآداب الثلاثة الأخرى، هو تناول كل ما قدمه هذا الأدب في هذه المرحلة، لا الاقتصار على بعض التعميمات الشائعة عن الترجمة، لم يخرج فيها بأي جديد. ولم يستطع أن يتجاوز انحصاره في هذه النقطة المحدودة، واستغرق فيها مساحة الفصل المخصصة له. لأن حصر مثل هذا الموضوع الضخم، الأدب العربي في أكثر من ستين عاما، في نقطة واحدة، هو أحد استراتيجيات الاستشراق التقليدي، الذي يمثل «كاكيا» أسوأ نماذجه، لخلق صورة محدودة تمثل فقر الأدب العربي، بينما يلاحظ قارئ الكتاب غنى الآداب الأخرى.

وبالتالي فإن حذف كل ما هو مثير ومهم فى هذه المرحلة، من مدرسة الإحياء الشعري التي بدأها البارودي حتى بدايات الأشكال القصصية: من المسرحية، إلى الرواية، والقصة القصيرة، يستهدف إظهار أن العرب اكتفوا بالترجمة، بينما انتقل غيرهم منها إلى خلق أشكال أدبية جديدة، أو طرح إشكاليات مهمة تتعلق بلغة الأدب، وطبيعة القضايا التي يتعامل معها. صحيح أن الذي يعرف حقيقة الصورة يدرك أن فصل «كاكيا» حذف أكثر مما أثبت، ولكن من الذي يعرف هذه الأمور من القراء المحتملين لهذا الكتاب. خاصة وأن «كاكيا» يحتمي بنوع من العلمية الزائفة، ويستشهد ببرنارد لويس وهو مستشرق معتمد في دوائر الاستشراق التقليدي، برغم صهيونيته الواضحة. ويتخفى وراء أنه استاذ كرسي في جامعة كبيرة كجامعة كولومبيا، فلابد إذن من أن يفترض القارئ الثقة فيما يقدمه له. لأن من المستبعد أن يشك القارئ في جهل مستشرق مثل «كاكيا» بموضوعه، ولكن غير المستبعد هو أن يظن الظنون بالأدب العربي، والثقافة العربية كلها التي دربوه على أن يفترض أسوء الاحتمالات بشأنها، ثم يجد أن هذه الاحتمالات صحيحة.

ولننتقل الآن إلى القسم الثاني من الكتاب، والذي يتناول الفترة التي سماها روين أوستل بمرحلة الوطنية الرومانسية والنقد الاجتماعي (١٩١٤-١٩٥٠). ويبدأ هذا القسم بفصل للمؤرخ الإنجليزي الشاب «تشارلز ترب»، يقدم فيه الخطوط العريضة للتطورات السياسية في المنطقة في هذه المرحلة من تاريخها الحديث. وعلى العكس من مقدمة «ياب» التمهيدية للقسم الأول، والتي مزج فيها بحساسية العناصر السياسة، والاجتماعية، والثقافية، فإن «ترب» يحصر فصله في الجوانب السياسية، والتاريخية وحدها، مغفلاً الأبعاد الاجتماعية والثقافية التي تتعلق بعملية إنتاج الثقافة واستهلاكها. ولكن الفصول التالية في هذا القسم استطاعت، لحسن الحظ، أن تعوض ذلك القصور.

فقد بدأ الفصل الخاص بالأدب التركي، والذي كتبه جيفري لويس، بإبراز كيف أن انهيار الدولة العثمانية أدى إلى ذبول النغمة الرومانسية في الأدب التركي، الذي حاول بلورة النزعة الوطنية. وأضفت عليه عملية فقدان الامبراطورية مسحة من الواقعية الشفيفة. ولهذا اتسمت الأهجيات الواقعية الأولى، عند «أورهان ڤالي»، و«فاضل حسنو داغلاركا» بقدر ملحوظ من النقد الاجتماعي الحاد، وخاصة في الشعر. وهو أمر نجد له نظيرا في الرومانسية العربية وخاصة لدى شعراء «الديوان»، وفي بعض الأعمال القصصية التي كتبت في هذه المرحلة. لكن أهم النقاط التي أبرزها هذا الفصل هو وعي الأدب التركي الجديد، منذ فترة مبكرة، بالرباط الوثيق بين اكتشاف الهوية القومية والتحديث، وخاصة في كتابات عمر سيف الدين (١٨٨٤-١٩٢٠) القصصية، التي ظهرت في هذا الوقت المبكر من تطور الخطاب القصصي التركي.

كما أولى الفصل عناية ظاهرة لبروز الخطاب النسائى الأدبي، ودوره البارز في عملية بلورة الهوية الوطنية، في هذه المرحلة، وخاصة في كتابات «خالدة أديب» التي يمكن أن نعدها بمثابة «هدى شعراوي»

التركية. وإن لم يقتصر الدفاع عن دور المرأة عليها، وإنما تعداها إلى عدد من كتاب حزب الاتحاد والترقي، الذي كان له الكثير من الأنصار في الواقع العربي في العقود الأولى من هذا القرن. ولا يمكن أن تكتمل أي دراسة للأدب التركي في هذه الفترة دون تناول لأعمال «عزيز نيسين» (١٩١٤)، «وخلدون تانير» (١٩١٥-١٩٨٦)، اللذين ساهما في ترسيخ دعائم القصة التركية في هذه المرحلة، ولهذا يقدم لنا الفصل نبذة موجزة عن أعمالهما، وعن دورهما في ترسيخ القص، والوعى النقدي بالواقع الاجتماعي في الوقت نفسه.

أما الفصل التالي والذي تناول الأدب العربى فقد كان من حسن الحظ أن الذي كتبه هو روبن أوستل، محرر الكتاب وواضع خطته. فقد بدأ بمعالجة القصور الذي انتاب خطة الكتاب فيما يتعلق بالأدب العربي، نتيجة مثالب الفصل الذي كتبه «كاكيا» ومهاويه. وذلك بتناول بعض الأعمال البارزة التي أغفلها «كاكيا» في دراسته للفترة السابقة، مثل (حديث عيسى بن هشام) و(زينب) وشعر محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وهي كلها أعمال تقع في نطاق الفترة السابقة. وما كان عليه من تثريب إن لم يتناولها، لولا أن وعي «أوستل»، وهو واحد من أفضل المستشرقين الإنجليز المعاصرين، إن لم يكن أفضلهم قاطبة، بقصور فصل كاكيا، وبضرورة رأب صدوعه؛ وإحساسه بالمسئولية العلمية تجاه صورة الأدب العربي في الغرب، وضرورة الاقتراب بها من صورته الحقيقية، هو الذي دفعه إلى البدء بتلك الأعمال التي لعبت دوراً هاماً في إرساء الأساس الذي قامت عليه المرحلة التالية. ولذلك سعى في مستهل فصله إلى الكشف عن دور هذه الأعمال الباكرة في تحديد نغمة أدب الأصالة الوطنية الجديد وصياغة صورته ورؤاه.

وبعد أن فرغ من معالجة هذه الأعمال، شرع في التعامل مع مرحلة مابعد الحرب العالمية الأولى، من خلال دراسته للشعراء الرومانسيين، وللكشوف النقدية الجديدة لجماعة الديوان، ثم جماعة أبوللو من بعدها. ثم عمد بعد ذلك إلى دراسة الرواية، والمسرح بطريقة سعت إلى تحقيق التوازن بين التحليل النقدي المستبصر، والدراسة المسحية التى تطمح إلى حشد المعلومات وتبويبها. وقد استطاع هذا الفصل، برغم محدودية الحيز واتساع الرقعة الأدبية التي يغطيها وثرائها بالأعمال، أن يكشف عن آليات التحول من تفاؤل الرؤية الرومانسية وعاطفيتها، إلى كابوسية الرؤية الواقعية وعقلانيتها، في الأدب العربي، في هذه الفترة، وتأثير هذا كله على طبيعة الخطاب الأدبي، وبنيته، ولغته، وعلى الرؤية القومية ذاتها.

ويتسم الفصل الذي كتبه هوما كاتوسيان عن الأدب الإيراني في الفترة ذاتها بنفس القدر من الدقة والعمق والحساسية. فإذا كان فصل أوستل نموذجاً لموضوعية المراقب وتعاطفه العلمي مع موضوعه ودقته المنزهة عن الغرض والحيف، فإن فصل كاتوسيان مكتوب من منظور المشارك، ابن الثقافة التي يكتب عنها، والخبير في الوقت نفسه بالثقافة التي يكتب لها. فقد عمل كاتوسيان لفترة غير قصيرة في عدد من الجامعات والمراكز العلمية الغربية، واكتسب عبر هذا كله قدراً من الحنكة والخبرة التي تمكنه من استخدام لغة الآخر بالمعنى الأعم لهذه الكلمة، وليس بمعناها الحرفي، دون التخلي عن رؤيته الخاصة لثقافته هو. ولأن كاتوسيان مؤرخ ثقافي، وليس ناقداً أدبياً، فقد قدم في فصله نوعاً من سوسيولوجيا الثقافة الإيرانية، في هذه المرحلة من تاريخها الحديث. يمتزج فيه المسح الاجتماعي بالتقييم الأدبي لبعض الانجازات الأدبية المهمة.

والواقع أن هذا الفصل استطاع أن يكشف بمهارة فائقة عن العناصر الاجتماعية والثقافية، وقد تغلغلت في نسيج النصوص الأدبية والتحليل النقدي لها، في الوقت نفسه. لأن وعي الكاتب بأنه يقدم أدبه لقارئ لا يعرف عنه إلا القليل، ولا أمل في أن يرجع إلى النصوص الأدبية، دفعه إلى موضعة كل نص داخل

سياقاته الثقافية والحضارية والأدبية، مما مكنني من الاستمتاع به كقارئ لا يعرف إلا القليل عن الأدب الإيراني الحديث، وهو أمر لابد من الاعتراف بتقصيرنا فيه، بسبب قصر معرفتنا على الآداب الأوروبية بالدرجة الأولى. ولكن المشكلة الوحيدة التي واجهتني في هذا الفصل، هي استخدام كاتوسيان لمصطلح «الحداثة» والذي يخلط فيه بين الجانب الاجتماعي للمصطلح، والمتعلق بعملية التحديث، أو التنوير العصرية، والجانب الأدبي الذي يجعله شارة على حساسية أدبية مغايرة، وعلى مدرسة في الكتابة والرؤية، مختلفة عن المدرسة الواقعية التقليدية التي كان ينسب هذا المصطلح لها. ذلك لأن استخدامه للمصطلح أقرب في حقيقة الأمر إلى دلالة المفردة الاجتماعية بما تنطوي عليه من تقدم، وتبين للأساليب الأوروبية، منه إلى الاستخدام الأدبى للمصطلح كأداة تبويب، أو تصنيف تأريخي.

وإذا ما انتقلنا إلى الفصل الذي كتبه دافيد باترسون عن الأدب العبري، سنجد أنه يبدأ فصله بتأكيد ما ذكره بارفت من أن عملية التبويب التي تبناها الكتاب، والنابعة من مسيرة آداب المنطقة، لا تنطبق على الأدب العبري الدخيل عليها، والذي كتب جله فى أوروبا، وليس فى فلسطين. ويؤكد باترسون المفارقة التي أكدها بارفت من قبله بين الصورة المتوهمة في الأدب العبري لما يدعونه بـ «أرض إسرائيل Eertz Yisrael»، وبين حقيقة الواقع الفلسطيني، جغرافياً، وتاريخياً، واجتماعيا، على السواء. فبالرغم من أن عدد اليهود في فلسطين لم يتجاوز في مطلع هذه الفترة ستين ألفا (عام ١٩١٨)، فقد ظلت الكتابات اليهودية في أوروبا الشرقية تنمي لدى اليهود فيها الإحساس بالانتماء لأرض لم يشهدوها أبداً، والانفصال عن الواقع الذي يعيشون فيه. صحيح أن سطوة الوهم تكون في كثير من الأحيان أقوى من تأثير الحقيقة، لكن المفارقة بين الاثنين ظلت فيما يبدو من العناصر الأساسية التي تتخلل نسيج هذا الأدب، حتى الآن.

وأبرز ما يقدمه لنا هذا الفصل هو تلك الظاهرة الشيقة، والتي تنطوي على مقلوب ظاهرة الكاتب المنفي. فبعد أن هاجر عدد من الكتاب العبريين الأوائل إلى فلسطين، التي كانت واقعة فى هذه الفترة تحت الانتداب البريطاني، ظلوا يكتبون لجمهور من القراء يعيش أغلبه في أوروبا الشرقية. ومع هذا ظلت هذه الكتابات العبرية تغذي الوهم الشائع عن الأرض الموعودة، أكثر مما تطرح حقيقتها في مواجهة مباشرة مع هذه الأوهام. لكن أول مظاهر التشابه بين ظواهر الأدب العبري، وبقية آداب المنطقة، لم تظهر إلا في الأربعينيات، وبعد أن بدأت الكتابات الأولى للصابرا، أي اليهود المولودين في فلسطين، والذين تعلموا اللغة العبرية وتبنوها كأداة للتعبير. فقد اتسم أدب هذه الفئة بواقعيته الاجتماعية والسياسية، وبأسلوبه الساذج البسيط. وبالرغم من التغيرات اللغوية السريعة في مجتمع فتح على مصراعيه لمهاجرين من مختلف الخلفيات الثقافية والعرقية، وبرغم افتقاد أي يقين حول طبيعة القارئ المحتمل لمثل هذا الأدب، أو عن مدى تماسك هذا القارئ وتكامله الثقافي، فقد استطاعت هذه الكتابات الأدبية الجديدة للصابرا، أن تضع الأدب العبري على طريق اقترب به كثيراً من بقية آداب المنطقة الأخرى، فقد كان أول أدب صادر عنها وليس عن مجرد وهم بها.

وننتقل بعد ذلك إلى القسم الثالث والأخير من هذا الكتاب حول «عصر الأيديولوجية والاستقطاب» والذي يبدأ بدراسة «دافيد بوول» الساردة لبعض التطورات السياسية المهمة في المنطقة، بطريقة تعمد إلى تصور كل جزء منها بمعزل عن بقية الأجزاء الأخرى، وهي في هذا متسقة مع منطلقاتها الأيديولوجية إلى أقصى حد، لأنها تزعم أنه لم يتهدد شيء شرعية الدولة في بلدان المشرق العربي، ويزعزع استقرارها، قدر الدعوة إلى الوحدة إبان تصاعد موجة المد القومي في المرحلة الناصرية. وهذه المعالجة الاجتزائية هي التي أدت إلى إغفالها للصراعات المتنامية بين أجزاء المنطقة بعضها البعض، وبين كل جزء فيها على حدة، وخاصة الصراعات العربية التي لم تحظ منه بما تستحقه من اهتمام. ناهيك عن التوترات المتراكمة بين المركز القديم والهوامش واتساع رقعة التشتت والتشرذم والتفتيت في كل ثقافة من ثقافات المنطقة

المختلفة.

صحيح أن الدراسة تعي أن هدف الدولة الصهيونية في المنطقة، كان ومازال هو الحرص على توسيع شقة الخلاف بين الدول العربية، والحيلولة دون أن نوازع وحدوية بينها، لكن الأمر تجاوز في المرحلة الأخيرة هذه الحدود. بعد أن تغيرت طبيعة الخريطة السكانية والاقتصادية في المنطقة. وقد لمست الدراسة أثر هذا التغيير على الأيديولوجية الصهيونية، وكيف جردها من كل مثالياتها، ودعاواها حول الديموقراطية، بينما تمارس أعتى أشكال القمع ضد الفلسطينيين، وأشرس صيغ التمييز ضد فئات من اليهود أنفسهم. وباستثناء الجملة الأخيرة في فصله، والتي أشار فيها إلى مناخ القهر، والتسلط، والرقابة، والاعتقالات العشوائية، والسجن، الذي يعمل فيه معظم كتاب المنطقة، فإن منهجه مماثل لمنهج ترب، الذي يتناول الجوانب السياسية دون اهتمام كبير بالأبعاد الاجتماعية، والثقافية، وبتفاصيل المناخ الذي ينتج فيه الخطاب الأدبي، ودوافع هذا الخطاب، ونوعية جمهوره.

وتتفاوت الفصول الأربعة التالية في هذا القسم كثيراً من حيث المنهج والتوجه. فالفصل الذي كتبته «كيفثات سابان» عن الأدب التركي يربط تطور هذا الأدب بالتغيرات التي انتابت الواقعين الاجتماعي والسياسي في تركيا، عقب الحرب العالمية الثانية، والاستقطاب الدولي الذي دفع تركيا إلى التحالف مع الغرب، لضمان تدفق معقول من المساعدات الاقتصادية، والانفتاح الديموقراطي النسبي، الناجم عن تصاعد المخاوف من الخطر السوفييتي، وتفشي الفساد والمحسوبية، والانحراف والجريمة، وغيرها من الأمور التي تعقب عادة هذا النمط السياسي في بلدان العالم الثالث. وكيف أدى هذا كله إلى ارتفاع نغمة الغضب والاحتجاج في الشعر، وإلى تجاوز بساطة وإيجاز حركة «الغريب» الأدبية في الأربعينيات، وغموض شعر فاضل حسنو داجلاركا بنزعته الصوفية والفلسفية إلى نوع من التوقد والحدة في أعمال «الموجة الجديدة الثانية» التي أبرزت شعراء من نوع «سيمال سورايا»، و«تورجوت أويار»، «وأديب كانسيفر»، و«إيس آيهان»، و«أولكو تامر»، وغيرهم، ممن ساهموا في خلق صور وإيقاعات شعرية جديدة.

وهذه الموجة الشعرية الجديدة تشبه في توجهاتها وإنجازاتها وطبيعة التغيرات التي أدخلتها على القصيدة التركية حركة الشعر الجديد التي عاصرتها في العالم العربي، وانطلقت مع السياب ونازك والبياتي في العراق، حتى شملت بقية الوطن العربي كله. وليس غريباً أذن أن يحظى أبرز شعراء الموجة التركية الجديدة الثانية، وأكثرهم وضوحاً، والتزاماً، وهو «ناظم حكمت»، بشعبية كبيرة بين عدد من رواد الشعر الجديد العرب، وأن تتقبل الحساسية الشعرية في هذه الفترة قصائده بحماس كبير، لأنها كانت من النوع الذي يوشك الشعراء العرب أن يكتبوه آنذاك، أو يودون كتابة شيء مثله على الأقل.

وقد كان للعامل السياسي دوره الحاسم في ترجمة شعر «حكمت»، لأننا لم نعرف شيئاً عن كثير من شعراء هذه الموجة الأفضل منه، حسب رأي الكاتبة، مثل «أحمد عارف»، و«كمال عوزر»، أو حتى شعراء حركة «الشعراء الشبان الثائرين» التي أعقبته، وأنجبت عدداً من الشعراء البارزين مثل: «أوكان ميرت»، و«عصمت أوزال»، و«ثريا بيرف»، و«آتول بهراموحلو». وقد جنت محاولة الكاتبة تقديم نماذج من شعر عدد من هؤلاء الشعراء، وتناول مختلف حركاتهم بشيء من التفصيل، على بقية الأجناس الأدبية الأخرى. لأنها عندما انتقلت إلى الرواية والأقصوصة والمسرح في الصفحتين الأخيرتين من فصلها، فإن إيجاز التناول، وتركيزه الشديد، لم يتح للقارئ الذي لايعرف الكثير عن هذا الأدب تكوين صورة واضحة عما دار به، في هذه الفترة، في أي من الأشكال الأدبية الأخرى، عدا الشعر الذي استأثر بنصيب الأسد من معالجتها.

وعلى العكس من «سابان»، انصب اهتمام «ليون يدكين»، الذي كتب فصل الأدب العبري، على الرواية والمسرح، بينما لم يحظ الشعر إلا بالقدر اليسير من اهتمامه. وقد أسهب «يدكين» فى تناول عملية التحول، من المرحلة القديمة في الأدب العبري، إلى المرحلة الحديثة التي تسعى إلى منح هذا الأدب هوية قومية، بدلا من هويته الدينية القديمة. وكان من أهم ملامح هذا التحول أن تركز اهتمام هذا الأدب على إبراز أهمية التكيف مع متطلبات عملية تأسيس وعي قومي جمعي بين اليهود الذين قدموا إلى فلسطين المحتلة من كل فج، وحثهم على الامتثال لمتطلبات هذا التكيف والخضوع لها. لكن الباحث لا يولي التغيرات التي انتابت هذا الأدب، والواقع الذي يصدر عنه في العقدين الأخيرين، عناية كافية، وخاصة بعد احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة، والتغيرات التي أدخلها هذا الاحتلال على التركيبة السكانية، وعملية القمع الوحشي المستمرة للفلسطينيين، في أرضهم المغتصبة، وخاصة بعد اندلاع الانتفاضة، وتأثير هذا كله على تصور الكتاب العبريين للمستقبل، بعد تبدد الأوهام المثالية التي ارتبطت بالمرحلة الأولى للمشروع الصهيوني، وتكشف الوجه القمعي، بل والفاشي القبيح لهذا المجتمع.

ننتقل الآن إلى الفصلين الخاصين بالأدب العربي، وهما كذلك فصلان مختلفان من حيث المنهج والتوجه. فقد اتسم فصل «إدوار الخراط» عن الأدب في المشرق العربي بقدر كبير من الانتقائية والذاتية، بينما جنح الفصل الذي كتبه «أحمد المديني» عن الأدب في المغرب العربي إلى التنظير والتعميم، بصورة لا تتفق مع مثل هذا النوع من الدراسات المسحية. وبالرغم من مقدمة المديني النظرية الطويلة، وهي مسألة تتعلق بالدرجة الأولى بالمنهجية الفرنسية التي أولع بها أشقاؤنا المغاربة، فإنه استطاع أن يقدم بعدها عرضاً متزناً ومتوازناً لأهم الأعمال والتيارات الأدبية في المغرب العربي، مركزاً على الأدب العربي في المنطقة وحدها، دون أدبها المكتوب بالفرنسية، والذي لا يمكن لنا أن ندخله في إطار الإبداع الأدبي العربي بأي حال من الأحوال.

والواقع أن بإمكاننا تلمس العذر للمديني في هذه المقدمة النظرية الطويلة، لأن ما بقي من تناول تطبيقي يزيد، من حيث الكم والكيف معا، عما تضمنه أي فصل مشابه من ناحية، كما أن هذه المقدمة استطاعت من ناحية أخرى، وهذا هو الأهم، أن تبرر نفسها من داخل بنية الفصل نفسه، وأن تطرح عدداً من القضايا المهمة بالنسبة لأدب المنطقة، بل وللأدب العربي الحديث عامة. لأن «المديني» تناول في هذه المقدمة النظرية قضايا التحديث والأيديولوجية في الأدب المغربي أو المغاربي كما يحلو للبعض تسميته، حتى يزول أي لبس يقصر التعبير على المغرب، بدلاً من بلدان المغرب كلها: ليبيا وتونس والمغرب والجزائر، وإن أسقط «المديني» ليبيا من فصله كلية، فضاع إنتاجها بين فصلي المشرق والمغرب. ثم درس ما يترتب على عملية التحديث من توتر في العلاقة مع الجذور التراثية والواقعية معا، وكيف يؤثر هذا التوتر على فكرة الأدب ذاتها، ومعنى التحديث في الأدب وما هي علاماته، وآليات الاستقطاب بين التحديث والأيديولوجية. ثم انتقل من هذا إلى مناقشة قضايا الأشكال الأدبية، وموقعها ضمن مجال الأيديولوجية، ودور العناصر غير النصية في ذلك من قيم وأفكار وعقائد، وكيفية حل التعارض داخل البنية الأدبية ذاتها بين نزوعات التحديث والرغبة في مقاومة المؤثرات الخارجية. وكل هذه القضايا لها دور ملحوظ في بلورة السياق الذي تدور فيه عمليتي الإنتاج الأدبي وتلقيه.

وانتقل «المديني» بعد ذلك إلى تناول آداب منطقة المغرب العربي، واحداً بعد الآخر، بادئاً بالأدب التونسي، الذي يهتم كما حدد نقاده من «البشير بن سلامه»، إلى «توفيق بكار»، و«عبدالسلام المسدي» بمجموعة من قضايا العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة، أو السعي إلى التجديد، والنضال من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، وتطوير المجتمع إلى الأحسن؛ وبمجموعة مماثلة من قضايا اللغة، والتجريب

الأدبي. ثم ينطلق في دراسة هذا الأدب، كما يجب على كل مسح جاد للأدب التونسي، من تناول كتابات «علي الدوعاجي» الرائدة، ثم ينتقل بعده إلى «البشير خريف»، و«الطيب التريكي»، و«رشاد حمزاوي»، الذين طوروا الجانب الاجتماعى في كتابات «الدوعاجي»، و«فرج الشاذلي»، و«العروس المطوي»، و«مختار جنات»، الذين اهتموا بجانب التناقض بين الذات العربية والآخر الأجنبي فيها.

والمدهش في الأمر أن المدينى يتجاهل كلية «محمود المسعدي»، وأثر التيار التراثى الرمزي الذي استحدثه على الكتابة الأدبية في تونس. وإن كان قد أولى استقصاءات «صالح الجرمادي» اللغوية المماثلة، والأقل قيمة وتأثيراً، الكثير من عنايته. ثم يتناول أعمال «عزالدين المدني»، و«مصطفى الفارسي»، و«المدني بن صالح»، و«سمير العيادي»، ويهمل كلية الانتاج النسائى التونسي وخاصة أعمال «عروسية النالوتي»، و«علياء التابعي». أما أهم ما أغفله المديني من المشهد الأدبي التونسي، فهو الإبداع المسرحي فيه، وخاصة ذلك الذي يتجلى في أعمال «توفيق الجبالي»، و«محمد إدريس»، و«فاضل الجعايبي»، و«نورالدين الورغي»، وعدد كبير من المسرحيين المرموقين الذين جددت مغامرتهم المسرحية حياة المسرح العربي كله، لا المسرح التونسي وحده.

وكان طبيعياً أن ينتقل بعد ذلك إلى الأدب المغربي، وأن يبدأ فيه بعد التعريج على الكتابات الاجتماعية والتاريخية التي استهدفت استنهاض الروح الوطنية في معركة التحرير، بأعمال رواد القصة المغربية: «المدني حمراوي»، و«محمد خضر الريسوني»، و«محمد البناني». ثم يتعقب بعد ذلك الاتجاه صوب التعبير بشكل أشمل عن البنى الاجتماعية والثقافية، وإبراز التباينات في الصوت والشكل والرؤية، والتجريب في الكتابة القصصية بعد التمكن من أدواتها والتمرس عليها، وأخيراً التعبير عن التفتت والتناقض بين مختلف الفضاءات الاجتماعية والثقافية، وكيف تجسدت هذه التحولات في أعمال «عبدالكريم غلاب»، و«عبدالجبار السحيمي»، و«محمد ابراهيم أبوعلو»، و«محمد زفزاف»، و«مبارك ربيع»، و«محمد بيدي»، و«محمد عزالدين التازي»، و«محمد الهرادي»، وغيرهم.

ويتغاضى عن أعمال «محمد برادة» و«محمد شكري» برغم أهميتها الفائقة في المشهد المغربي، بطريقة يمكن أن نحدس فيها إشكاليات تغليب الذاتي على الموضوعي. كما يتجاهل الإنجاز الشعري المغربي كله، من «محمد الخمار الكنوني»، حتى «أحمد المجاطي»، و«مليكة العاصمي»، و«محمد بنيس»، والإنجاز المسرحي كله من «أحمد الطيب العلج»، و«الطيب الصديقي»، حتى «عبدالكريم برشيد»، و«أحمد العراقي»، و«محمد مسكين»، و«أحمد السنوسي»، وغيرهم. وهي اسقاطات أفقرت عرضه دون شك، وجنت على صورة الثقافة المغربية من ناحية، وعلى موضوعية تناوله لها، من ناحية أخرى. ثم ينتقل المديني بعد ذلك إلى أضعف أجزاء فصله وهو الفصل الخاص بالجزائر، حيث يغرق هذا الجزء برمته في التعميمات، ويفتقر إلى التخصيص، ويتسم بحصيلته التطبيقية الفقيرة، ويمر فيه مر الكرام على أعمال «الطاهر وطار»، بينما يتجاهل كل إنتاج «عبدالحميد بن هدوقة»، «ورشيد بوجدرة»، و«أزراج عمر»، وكذلك مسرح «محمد فلاق»، و«عبدالقادر علولة»، وغيرهم.

والواقع أن من أهم القضايا التي يطرحها كتاب «الأدب الحديث في الشرقين الأدنى والأوسط» هي العلاقة بين رؤى المشارك في هذه الآداب، ورؤى المراقب لها والدارس لتطوراتها. وكيف يؤثر انتقال المشارك إلى موقع المراقب إلى سيطرة خطاب المراقب الاستشراقى عليه، في بعض الأحيان. وهذا هو الأمر الذي أود أن أتناوله بشيء من التفصيل في تعاملي مع الفصل الذي كتبه «إدوار الخراط» عن المشرق، والذي يطرح هذه الظاهرة بشكل ملح.

سنجد في هذا الفصل أن من المؤسف أن كاتباً قصصياً جيداً، من طراز «إدوار الخراط»، يتحول إلى ناقد ذاتي، ومزاجي، غير قادر على تقديم عرض متوازن، لما جرى للأدب في فترة تاريخية عاصرها، ويعرف إنتاجها حق المعرفة. فعلى العكس من فصل «كاكيا» الذي ترتوي مثالبه من جهل صاحبه بتفاصيل ما جرى في الساحة الثقافية العربية، فإن سلبيات فصل «إدوار الخراط»، نابعة من معرفته الواسعة، التي اصطبغت بقدر كبير من التحيز، والذاتية، والرغبة في الثناء على الذات، والمبالغة في قيمة إنجازها، والحط في الوقت نفسه من إنجاز الآخرين.

فقد ذكر «إدوار الخراط» نفسه، وأشاد بأعماله ومواقفه، خمس مرات في الفصل الذي يتكون من ١٣ صفحة، بينما نجد أن كتّاباً أهم منه بكثير، لم يذكروا إلا مرة واحدة (مثل:(طه حسين، ويحي حقي، ويوسف إدريس، وصلاح عبد الصبور) أو مرتين مثل:(عبدالرحمن الشرقاوي، وأدونيس، وعبدالرحمن منيف، ومحمود درويش) أو لم يذكروا على الإطلاق وحذف إسهامهم الأدبي كلية مثل:(فتحي غانم، وغالب هلسا، وحليم بركات، وفؤاد حداد، وغسان كنفاني). ولم يكتف إدوار الخراط بذكر نفسه أكثر من أي كاتب عربي على الإطلاق، بالصورة التي يخرج منها من لا يعرف شيئاً عن حقيقة المشهد الأدبي، بأنه أهم كاتب عربي في المشرق قاطبة، وإنما شفع ذلك في كل مرة بذكر عمل من أعماله، وقد كال له ما يناسبه من مديح.

فمجموعته الأولى (حيطان عالية) التي نعرف جميعاً أنه نشرها على حسابه، وظلت طبعتها المحدودة متداولة وموجودة لسنوات عديدة، «حققت على الفور نصراً تاريخياً أدبياً، بالرغم من تجاهل النقد لها، لما يقرب من عقد من الزمان».[٨] أما روايتاه (رامة والتنين)، و(الزمن الآخر) «فقد غاصتا بشكل عميق في هذا التيار العام».[٩] الذي سبق أن وصفه في مستهل الفقرة بأنه «أكثر تيارات الحداثة خصوبة وتركيبا، وأغناها بالوعود والإنجازات، وهو التيار الذي يمكن دعوته، لعدم وجود مصطلح أفضل، بالتيار الأسطوري المعاصر».[١٠] والذي لم يصف أي عمل فيه على الإطلاق بالعمق إلا أعماله هو بالطبع. وهو بالمناسبة، الكاتب الوحيد في الفصل كله، الذي تذكر له ثلاثة أعمال بالاسم، ناهيك عما يقترن بها من تقريظ. أما بقية الكتاب فلم يذكر لأي منهم إلا عمل واحد، ونادراً ما يحظى كاتب في فصله بذكر عملين له، وغالباً ما لا يخلو هذا الذكر، من غمز، أو نقد صريح.

وسأكتفي في هذا المجال بمثال واحد، وهو مثال لا يشك عاقل في أن إنجازه من حيث الكم والكيف معا، أهم كثيراً من إنجاز «إدوار الخراط» نفسه، وهو «نجيب محفوظ». فقد ذكره ثلاث مرات، ولكنه في كل منها أرفق هذا الذكر بعبارة ساخرة، أو مستهزئة، حاول فيها أن يشحذ براعته اللغوية، وهي والحق يقال محدودة للغاية في اللغة الإنجليزية، ليجعلها عبارة دامغة، مشحونة بالغمز واللمز. فأول مرة يرد فيها ذكر «محفوظ» في فصل «إدوار الخراط» يأتي في ذيل فقرة خصصها للحديث عمن سماهم بمجموعة «كتاب اليمين» مثل «عبدالحميد السحار»، و«أمين يوسف غراب»، و«عبدالحليم عبدالله»، و«يوسف السباعي»، «وهم كتاب أكفاء قادرين بطريقتهم المحدودة». قدموا عالما من «صغار البشر»، وواصلوا التعامل مع «الرمانسية المحلية الفجة» التي بلورتها كتابات «المنفلوطي»، و«محمود كامل»، في العقود السابقة. وتبنوا «أخلاقيات البرجوازية الصغيرة، وعاداتها التي حرصت أسرهم بغيرة على المحافظة عليها».[١١]

ثم يجيء بعد ذلك ذكر «نجيب محفوظ» على النحو التالي «هذه الموضوعات وما شابهها عالجها نجيب محفوظ في أعماله الأولى، التي تناولت نفس الطبقة في العاصمة. وقد واصلت هذه المجموعة من الكتاب العمل بطريقتها المشوشة، وقصصها، لفترة من الزمن، وحصلت على شهرة واسعة في عصر

عبدالناصر».[١٢] لاحظ أن الجملة الأخيرة، تنسحب على «نجيب محفوظ» الذي زج به «إدوار الخراط» مع «غراب» و«عبدالله والسباعي»، لا أدري أحطاً من قدر «محفوظ»، أم رفعاً من شأن «السباعي»، الذي له على «إدوار الخراط» أفضال لا تنكر.

أما المرة الثانية فيرد في سياق حديثه عن قضية العامية والفصحى، التي أفرد لها حيزاً كبيراً في دراسته، أكبر من حجمها الحقيقي من حيث نسبة القضايا إلى حيز المعالجة في فصله. واتسم تناوله لها بالدفاع عمن يستخدمونها، والإشادة بشجاعتهم. لاحظ هنا أنه يخاطب جمهوراً غربياً تبنى بعض كتابه من المستشرقين قضية العامية، وحاولوا استخدامها لضرب الفصحى، أو لعزل مصر عن شقيقاتها العربيات. وفي هذا المجال يذكر مجموعتي بدر نشأت (مساء الخير يا جدعان) و(حلم لية تعب)، وكتاب بيرم التونسي (السيد ومراته في باريز)، الذي لا أدري سبب نعته إياه بالسيئ الصيت، باعتباره هو و(قنطرة الذي كفر) و(هذيان)، وهما عملان ضن عليهما حتى بذكر مؤلفيهما، الاستثناء الوحيد الذي سبقهما، ويبدو أنه لا يعرف أن للتونسي كتاب آخر هو (السيد ومراته في مصر).

وفي هذا السياق أيضا يذكر (مذكرات طالب بعثة) للويس عوض ومحاولتي «عثمان صبري» الشجاعتين كما يصفهما (رحلة في النيل) و(بيت سري). في هذا السياق يتحدث عن الكتاب المتزمتين، الذين يرفضون كتابة الحوار في أعمالهم القصصية بالعامية، فيذكرنا بأن «نجيب محفوظ لم يسمح لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة، ومع ذلك فإنك تلحظ هذه الحقيقة بالكاد لأنه حرفي حاذق».[١٣] ولا يفوتك ما في وصف «نجيب محفوظ» بأنه حرفي حاذق، أو شاطر، من غمز وتعريض. ولكن الغريب حقاً فى هذا المجال أن «إدوار الخراط» يحاول لمز محفوظ لأمر يفعله هو نفسه في جل كتاباته. فمن يقرأ أعمال «إدوار الخراط» القصصية، يجد أنه لا يسمح هو الآخر لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة. وهي حقيقة يلحظها القارئ بسهولة. ألم يتذكر قول السيد المسيح: «من كان منكم بلاخطيئة فليرمها بحجر»، قبل التعريض بمحفوظ بهذه الطريقة الرخيصة.

أما المرة الثالثة، فنجيء فى نهاية الفصل حيث يؤكد لنا أنه «طوال هذه السنوات ظل الكتاب المستقرون يواصلون عملهم بطرقهم المستقرة كأمر تقليدي، وواصل عميدهم «نجيب محفوظ» الكدح، منتجاً رواياته السنوية، التي واصلت التدهور والانحدار، بشكل مطرد عاما بعد عام».[١٤] وهذا أمر جانبه الصواب فيه، لأن نجيب محفوظ لم يواصل الكتابة بنفس الطريقة طوال سنوات المرحلة التي تغطيها دراسته والتي تمتد من ١٩٥٠ حتى الآن. ولأن رواياته السنوية لم تواصل الانحدار بشكل مطرد منذ ١٩٥٠ وحتى الآن، لأن هذه الفترة شهدت كتابة عدد من أفضل أعمال نجيب محفوظ من(الثلاثية) إلى (أولاد حارتنا) إلى رواياته النقدية الممتدة من (اللص والكلاب) وحتى (ميرامار) بل وأنتج في السبعينيات (الحرافيش)، وفي الثمانينيات (ليالي ألف ليلة)، و(حديث الصباح والمساء)، وهي كلها روايات لايمكن أن نصفها بالكدح، أي التعمل والفجاجة، ولا بالتدهور، لأنها بأي معيار من المعايير من العلامات الفارقة على مسيرة الرواية العربية.

ولا يتصور أحد أنني أصادر هنا على حق «إدوار الخراط» في الاختلاف حول أعمال «نجيب محفوظ»، وانتقادها بكل ما يريد من حدة. فقد انتقدت، أنا شخصياً، «نجيب محفوظ» واختلفت مع مواقفه السياسية، بشكل حاد انزعج له الرجل، وهو قلما ينزعج من النقد. ولكنني عندما فعلت ذلك، وقصرته على عمل معين، أو مجموعة محددة من أعماله، خصصت مقالة كاملة أطول من الفصل الذي كتبه «إدوار الخراط» برمته، لنقد جانب واحد من جوانب عمل محفوظ، اختلفت، ومازلت أختلف فيه، معه، وهو رؤيته

السياسية والتاريخية. وهذا هو أقل ما يستحقه كاتب كبير فى حجم «محفوظ»، يأخذ نفسه بصرامة، وجدية تتطلب من منتقديه أن يبذلوا جهداً مماثلاً، لو أرادوا الاختلاف معه. صحيح أن كل مشروع «إدوار الخراط» الأدبي، هو في وجه من وجوهه محاولة لهدم كل ما يمثله «نجيب محفوظ» وغيره من الكتاب الواقعيين، لكن حتى هذا لا يكفي، ولا يبرر له هذا الخلط بين ما يتطلبه منه هذا الفصل، وفى سياق من هذا النوع، وبين معركة «إدوار الخراط» مع «محفوظ»، ومع الكتابة الواقعية بشكل عام. فلكل مقام مقال، ولكل مقال موضع وسياق.

كما أن طبيعة الدراسة التي يقدمها «إدوار الخراط» في كتاب من هذا النوع، ولقارئ عام وأجنبي، تتطلب عرضاً رصيناً للخريطة الأدبية، ولإسهام «محفوظ» الإيجابي فيها قبل التعرض له بأي نقد، ناهيك عن إلغائه كلية. فقد استطاع عمل الرجل أن يحظى باهتمام الكثيرين واحترامهم، وأن يكسب للأدب العربي، وللكاتب العربي جائزة نوبل للآداب. وبدأت أعماله تترجم على نطاق واسع وقد حظيت ثلاثيته، التي ترجمت حديثاً إلى الإنجليزية، باهتمام القارئ والناقد الإنجليزي العام والواسع لها، بشكل لم يسبق لأي عمل عربي ترجم أن حققه، بما في ذلك كتاب «إدوار الخراط» المترجم للإنجليزية (ترابها زعفران)، والذي حظى، لحسن حظ «الخراط» بمترجمة موهوبة، وترجمة جيدة، أفضل من تلك التي حظيت بها الثلاثية بمراحل، ومع هذا لم تحقق (ترابها زعفران) في الإنجليزية، قطرة من بحر ما حققته فيها الثلاثية، من سمعة أدبية، واهتمام نقدي، وجماهيري.

وحذف «إدوار الخراط» كل جهد «محفوظ» في العقود الأربعة الماضية، منذ الثلاثية وحتى الآن، فى جمل هازئة من هذا النوع، وفي عمل المفروض أنه يتسم بالعلمية والموضوعية، يسىء إلى «إدوار الخراط» نفسه، وإلى الأدب العربي كله، وينال من مصداقيته. خاصة وأن روايات «محفوظ» العديدة التي أنتجها في هذه الفترة، وبعضها في أيدي القارئ الإنجليزي الذي يستطيع أن يقارن بينها، وبين كتاب «إدوار الخراط» الوحيد المترجم للإنجليزية،[١٥] ويدرك من المقارنة أنها لا تقل، بأي حال من الأحوال، في قيمتها ودورها، عما قدمه «إدوار الخراط» في هذا المجال، وما يمدح نفسه عليه خمس مرات، إن لم تفقه.

فمادح نفسه خمس مرات في فصل واحد، هو آخر من يحق له أن يقدح الآخرين، ويستخف بأعمالهم. خاصة وأن «إدوار الخراط» الذي يزري بكل ما أنتجه «محفوظ» بهذه الخفة الطائشة، ويغفل الإشارة إلى عدد كبير من الكتاب المهمين، يشير بشكل إيجابي إلى كتاب من الدرجة الثالثة، مثل «عثمان صبري»، و«نبيل نعوم جورجي» لغرض، أو أغراض في نفس يعقوب. وقد ذكرني عمله ذلك، بسلوك «لويس عوض» المماثل في هذا المجال، والذي كان يرتوي من غيرته الحادة من «نجيب محفوظ». حيث كان يَنْفُس على الرجل اهتمام المستشرقين به، ويكتب عنه في مصر، أنه تحول إلى مؤسسة يتفق عليها اليمين واليسار والوسط، ولكنه إذا ما خرج للمحاضرة في أوروبا، أو أمريكا، هاجمه بشكل ضار (من الضراوة وليس من الضرر، لأنه أصغر من أن يضر به)، لا موضوعية فيه، ولا تعقل. فهل آن الأوان لأن يدرك من يتناول منا أدبنا في الخارج، أن تصفية المعارك الداخلية، لا تتم في الساحة التي نريد أن نقدم فيها صورة موضوعية لإنتاجنا الأدبي، لأن تصفية هذه الحسابات، لا تضر بالقائمين بها فحسب، ولكنها تجني على الأدب العربي كله، وعلى صورته في عالم نكسب له فيه موضعاً بشق الأنفس.

ولقد طالبت كثيراً، كما طالب غيري، بتغيير الصورة الشائهة التي اعتاد المستشرقون التقليديون أن يقدموا بها الأدب العربي، وعملت، وعمل كثيرون غيري، على تناول هذا الأدب باعتباره واحداً من الآداب الإنسانية الكبرى، وليس مجرد أدب هامشي من الدرجة الثانية، أو الثالثة، كما كانت الحال في الماضي.

وسعينا ومعنا عدد من المستشرقين الجدد، الذين تحرروا من إرث الخطاب الاستشراقي، الذي كشف «إدوار سعيد» للجميع سوءاته، لتغيير منظور المراقب الكاره للثقافة العربية، واستبدلنا به منظور المشارك أو على الأقل منظور الدارس الموضوعي المتعاطف مع مادته المحترم لها. وفي إطار هذا السعي كنت أنا الذي رشحت لمحرر هذا الكتاب كلا من «أحمد المديني»، و«إدوار الخراط». ولكن «إدوار الخراط» خيب أملي، وهذا هو السر في أنني أخذت فصله بشيء من الشدة، لأنه بدد فرصة ثمينة، ستظل علامات تبديدها فاعلة فى هذا الحقل لسنوات قادمة. فسيصطاد «كاكيا»، وأمثاله، فى مياها العكرة ما يحلو لهم الاصطياد، متذرعين فى المستقبل بأنها شهادة شاهد من أهلها. لذلك لابد من الوعي بأن علينا إن أردنا لأدبنا العربى أن يحقق المكانة المرجوة له في عالم اليوم أن نغير طبيعة الخطاب الذي يقدمه للعالم بشكل جذري. ولن يتحقق ذلك إذا ما أوكلنا بعض هذه المهمة لكتاب عرب من المشاركين في المشهد الثقافي والعارفين لدقائقه، ثم وجدنا أن الكاتب العربي، وللويس عوض سوابق رائدة في هذا المضمار، يتحدث عن أدبه وثقافته لجمهور هذا الأدب والثقافة بطريقة، وللغرب بطريقة أخرى يسمعه فيها ما يريد أن يسمعه. وهذا هو ما فعله «إدوار الخراط» إلى حد كبير، فلم يتورع مثلاً عن أن يلطش عبدالناصر «ع الماشي»، فى سياق عرضه أكثر من مرة، ودونما مبرر، لأن هذا مما يسعد الغرب أن يسمعه.

ولم تقتصر سلبيات الفصل الذي قدمه «إدوار الخراط» على هذا كله. ولكنه وقد أوكلت إليه مهمة تقديم صورة لأدب المشرق في حقبة من أغنى حقبه، قدم له صورة فيها كثير من التخبط. فمع أنه يعدد بعض التغيرات التي انتابت الواقع المشرقي في السبعينيات، بصورة فيها شيء من الخلط، والاضطراب، فإنه يخفق في إقامة أي تناظر بين هذه التغيرات وبين طبيعة النصوص الحداثية وبنيتها. ولذلك فقد أغفل تيارين كاملين من تيارات الكتابة التي عكست في نسيجها وبنيتها معا هذه التغيرات وبلورتها، وهما تيار كتابة المرأة العربية والذي انتج في هذه الحقبة عدداً من الأعمال البارزة، وخاصة فى نصوص «ليلى بعلبكي»، و«أميلي نصر الله»، و«حنان الشيخ»، في لبنان، و«كوليت خوري»، و«غادة السمان»، في سوريا و«لطيفة الزيات»، و«رضوى عاشور»، و«سلوى بكر»، و«نوال السعداوي»، (وهي مترجمة بغزارة للإنجليزية) في مصر. وتيار كتابة الحرب الأهلية اللبنانية الذي يتمثل في أعمال «إلياس خوري»، و«رشيد الضعيف»، و«حنان الشيخ»، و«فواز طرابلسي»، وعدد من الكتاب الفلسطينيين. وبالإضافة إلى هذا كله عانى فصله من الاعتماد على الذاكرة، وهي بطبعها خؤون في التواريخ والعناوين. ومثال ذلك أن خلط بين عنواني كتاب طه حسين (مستقبل الثقافة المصرية)، وعنوان كتاب محمود العالم وعبدالعظيم أنيس (فى الثقافة المصرية) فجاء الأخير عنده (في مستقبل الثقافة المصرية).

وأخيرا فإن هذا الكتاب (الأدب الحديث في الشرقين الأدنى والأوسط) فريد في بابه، لأنه يبرهن، بلا أدنى شك، على أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الأساسية، أكثر مما ساد في التصورات السابقة عنها. وأن التناظر بين التطورات السياسية والاجتماعية والحضارية فيها، وبين الحركة الثقافية، وبنية النصوص الأدبية ومحتواها، ضروري للوصول إلى فهم أشمل وأعمق لكل من الأدب والواقع على السواء.

لندن ١٩٩٢

❖

هوامش

(١) Robin Ostle (ed), Modem Literature in the Near and Middle East. (18501970), (London: Routledge, 1991), p.x.

(٢) المرجع السابق، ص٣٢.

(٣) المرجع السابق، ص٤٠.

(٤) Hans Wehr, J M Cowan (ed.), Arabic English Dictionary p738

(٥) المرجع السابق، ص٤٢.

(٦) من أهم المصادر التي تناولت الكتب المنشورة أو المترجمة في هذه المرحلة الباكرة، والتي يمكن لأي باحث جاد الرجوع إليها في هذا المجال هي:يوسف إلياس سركيس، معجم المطبوعات العربية والمعربة، القاهرة، مطبعة سركيس، ١٩٢٨، ويوسف أسعد داغر، مصادر الدراسات الأدبية، ٣ أجزاء، بيروت، وجاك تاجر، حركة الترجمة في مصر خلال القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٤٥.

(٧) Henry Peres, "Le Roman, le conte et la nouvelle dans la littérature arabe moderne", Annales de l'Institut d' Etudes Orientales, vol 3, 1937, pp 266- 337

(٨) Robin Ostle, Modem Literature in the Near and Middle East, p 186

(٩) المرجع السابق، ص ١٩٢.

(١٠) المرجع السابق، ص ١٩١.

(١١) المرجع السابق، ص ١٨٢.

(١٢)المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٣) المرجع السابق، ص ١٨٤.

(١٤) المرجع السابق، ص ١٩٢.

(١٥) بعد أن كتبت هذه المراجعة، ونشرتها في (فصول) ظهرت ترجمة إنجليزية أخرى لكتاب الخراط (يابنات اسكندرية)، ولكنها لم تحقق واحد في المئة مما أثارته ترجمة (الحرافيش) إلى الإنجليزية، والتي ظهرت بعدها بقليل، من اهتمام نقدي أو جماهيري.



«أدونيس منتحلاً» وإشكاليات تغليب الذاتي على الموضوعي

تطرح الدراسة النقدية المثيرة والمتميزة التي أصدرها مؤخرا الناقد العراقي كاظم جهاد بعنوان (أدونيس منتحلا) مجموعة من القضايا المنهجية والموضوعية التي يتوجب على قارئ هذه الدراسة تأملها، قبل أي تناول نقدي للدراسة نفسها. لأن هذه القضايا المنهجية توهن من أهمية إنجازها، وتنحرف بها في بعض الأحيان عن التأثير الواسع الذي كان عليها أن تحدثه لما بها من أدلة دامغة على انتحالات الشاعر علي أحمد سعيد الذي يسمي نفسه بـ«أدونيس» وسرقاته. ومفتاح هذه القضايا جميعا يقدمه العنوان الذي اخترته لتناولي لها، وهو إشكاليات تغليب الذاتي على الموضوعي، وهي إشكاليات تنال عادة من الكثير من الدراسات النقدية الجادة، ويعاني منها نقدنا العربي بشكل مزمن. وأحد النماذج النقدية الأساسية التي تطرح هذه الإشكاليات هو الشاعر علي أحمد سعيد، موضوع الدراسة في شعره، ودراساته النقدية، وممارساته الثقافية على السواء. ويبدو ـ لوثاقة العلاقة الجدلية بين النقد وموضوعه، أو بين الناقد والمنقود ـ أنها قد تركت ميسمها على دراسة كاظم جهاد نفسها. وهذه الإشكالية النابعة من التجاوب الوثيق بين بنية النص النقدي وطبيعة الموضوع الذي يتناوله من هموم العملية النقدية وقضاياها الأساسية. فالنقد بطبيعته عملية حوارية تتشكل بنيتها في أفق هذا الحوار ذاته وبالتعامل الحركي الخلاق مع النصوص التي تتناولها. ولكن عليها في الوقت نفسه أن تعي أن موضوع دراستها يطرح أمامها باستمرار مجموعة من الشراك التي عليها أن تتجنب الوقوع فيها، لتظل لها السيطرة الكاملة على خطابها، والتحكم المطلق في بنيتها، والتناول الموضوعي لمادتها.

والوعي باستقلالية الخطاب النقدي وضرورة تجنبه للشراك التي يطرحها موضوعه في طريقه هو الذي يستوجب البدء بالقضايا المنهجية في دراسة كاظم جهاد المثيرة تلك، لأن معظمها يتعلق بمصادرات الكتاب، وهي بالطبع غير مصادره، وبالمنطلقات التي يسلم بها الباحث. ولأن تمحيص هذه القضايا المنهجية هو السبيل إلى الكشف عن بعض ما في هذه الدراسة من تناقضات، وعن الشراك التي أوقعتها فيها طبيعة موضوعها الشائك والمهم، وهو إعادة تمحيص الكثير من المسلمات الشائعة حول مكان أدونيس ومكانته في الثقافة العربية. وينطلق الباحث من افتراض يكرس الكتاب للبرهنة على صحته بأنه مكان لا يستطيع الشاعر أن يشغله إلا بركود الثقافة واستنامتها لدعة أطروحاته فيها، فإذا ما نهضت من ركودها وتحركت بفاعلية وأخذت تعيد النظر في قضاياها بان لها بوضوح أن الشاعر أصغر من المكان الذي يشغله. وأن المكانة التي احتلها في زمن تردي الثقافة وانحطاط الواقع العربي برمته أكبر من إنجازه، ولا تبررها حقيقة ممارساته الأدبية، وإن كانت في الوقت نفسه نتيجة لممارسات أوثق صلة بسوسيولوجيا الواقع

الثقافي ومناوراته، منها بقيمة الإنجاز الأدبي نفسه، وهي تلك الممارسات التي تحرص على تجنيد الحواريين، وبلورة خطاب نقدي يبرر الخطاب الشعري، ويضفي عليه هالات ولغط، والعمل الدؤوب على تكريس وجوده الإعلامي، والدعاية للذات بل واختراعها، ففي الذات العامة، والمتضخمة منها بشكل أخص، جزء حقيقي وأجزاء كثيرة مخترعة، والسعي الحثيث لفرض مجموعة من التصورات النقدية التي تروّج لمشروعها الشعري، وانتهاب إنجاز الآخرين ونسبته إلى تلك الذات المخترعة، ...إلخ.

ومع سلامة الافتراضات التي ينطلق منها مشروع كاظم جهاد النقدي، فإن أولى مصادرات الباحث التي يصرح بها ضمنيا في توطئته للكتاب بأن عمله مسبوق بقطيعة مبرمة مع الشاعر، أعلنها الناقد قبل ست سنوات من إصدار كتابه، واستنكر فيها ركضه وراء الشهرة، وتنكره لمساهمات الآخرين الإبداعية، تفت في عضد إنجازه النقدي من الوهلة الأولى، حتى ولو كانت هذه القطيعة علنية. لأنها تشير إلى أن العمل النقدي الذي ينطوي عليه الكتاب، لا ينطلق من أرضية موضوعية، وإنما من موقف مسبق من الشاعر. يتسم بالقطيعة المبرمة معه على حد تعبيره، والتى استمرت لست سنوات. صحيح أن هذا الموقف المسبق مبني على مبررات ثقافية موضوعية، وعلى منطلقات موقفية واضحة، ومنشورة في مقالة معروفة في (اليوم السابع، عدد ٣١، في ١٠ ديسمبر ١٩٨٤) بعنوان «أدونيس والتنكر لشجرة الأنساب»، لكنها تبدو وكأنها مبررات أخلاقية أكثر منها نقدية. صحيح أن النقد ينطوي على قيم أخلاقية، بقدر انضوائه على قيم جمالية، أو فكرية، أو أيديولوجية، أو أدبية، وصحيح أيضا أنه من الصعب الفصل بين ممارسات الشاعر المستهجنة، وخطابه الشعري أو الأدبي، ولكن لابد أن يضع الناقد تراتب هذه القيم المختلفة في تناوله، وفق أولويات نقدية، تضع القيم الأدبية والنقدية والجمالية، في مكان الصدارة من ممارسته.

ويواصل الباحث تقديم القيم الأخلاقية للحكم على ماعداها، فلا يقدم لنا مسوغات هذه القطيعة المبرمة من داخل النص الأدونيسي ــ وهو نص له قيمته بأي معيار من المعايير ــ وإنما من خلال ما دعاه بمراقبه سلوك الشاعر الثقافي عن كثب، عقب إقامته في العاصمة الفرنسية، التي يقيم بها كاظم جهاد نفسه منذ زمن طويل، ويعرفها ثقافيا أكثر من معرفة أدونيس لها، بسبب إتقان كاظم جهاد للفرنسية، وتمكنه منها. وهذا مايجعل الكتاب يبدو للعين المتسرعة وكأنه محاولة للبرهنة على موقف مسبق من الشاعر موضوع الدراسة، ويوهن من تأثير نتائجه الدامغة والمهمة، والتي تنهض على تمحيص موضوعي لبعض جوانب النص الأدونيسي. بل إن التنويه الذي يفتتح به كتابه ينطوي هو الآخر على تأكيد لهذا المنطلق الذاتي، من خلال إبراز عناصر الإثارة في العمل النقدي، وتقديمها على الاعتبارات الموضوعية فيه. حيث يقول لنا هذا التنويه: «أولئك الذين يتعجلون الوقوف على شواهد حية من ممارسة أدونيس في الانتحال، وهو العصب الأساسي لهذا الكتاب، لهم أن يعودوا مباشرة إلى الفصول الثلاثة الأولى من القسم الأول من هذا الكتاب. أما من لديهم القدرة على التأني وتجاذب أطراف الكلام، والسماح للتحليل بأن يستغرق زمنه، ففي مقدورهم أن يرافقونا طوال هذه الرحلة». وهو تنويه يحرص على أن يبين للقارئ أن للكتاب وجهه المثير، ولكنه يقدم في الوقت نفسه مبررات هذه الإثارة لمن لديهم القدرة على السماح للتحليل بأن «يستغرق زمنه»، فهل تراه فعل؟

تنقلنا محاولة الإجابة على هذا السؤال إلى القضية الثانية وهي أنه برغم اعتراف الكاتب في توطئته بأن ما يقدمه للقارئ ليس دراسة تقييمية، أو مراجعة نقدية لشعر أدونيس، فإنه لا يتورع عن أن يقدم في مستهل دراسته تقييما إجماليا ومراجعة نقدية للمشروع الأدونيسي برمته، في نحو عشرة صفحات. صحيح أنه يحدد بوضوح طبيعة منطلق دراسته الأساسي، وهو تناول عمل الشاعر علي أحمد سعيد الذي يدعو نفسه «أدونيس» «انطلاقا من بعض هوامشه الأساسية»(ص٩) وأولها هامش الممارسة الانتحالية داخل الشعر

والتنظير للشعر، وثانيها هامش ترجمة الشعر، وثالثها هامش الخطاب التصريحى، فإن هذه الهوامش برغم أهميتها البالغة والكاشفة لممارسات الشاعر لا تغني عن الدراسة التقييمية لعمل الشاعر الأساسي، وهو شعره أولا ومشروعه النقدي المصاحب له والمكرس لخدمته ثانيا. وقد أدرك الباحث أهمية تقييم هذا الإنجاز الرئيسي للشاعر موضوع الدراسة، فقرر أن يكرس المقدمة لتناول «بعض المواضع التي يبدو لنا شعر أدونيس وهو يشهد فيها نوعا من التقهقر والتفكك الذاتي يندر أن تجد مثيله في شعر الحداثة». (ص٩)

ولذلك فإنه يشير بين يدي هذه الملاحظات العامة إلى أهمية الجدل بين ما تفصح عنه تلك الهوامش التي يكرس لها جل كتابه، وبين المتن الشعري والنقدي الأساسي للشاعر. لأن للحاشية دورها في الكشف عما يتستر عليه المتن، أو يسعى إلى التمويه عليه، ولأن المسكوت عنه يلقي بآثاره الارتجاعية الكاشفة على العمل كله. ولهذا فإن أهمية هوامش كاظم جهاد تلك، فى أنها تشكك في مشروعية الخطاب الشعري والنقدي لأدونيس، بطريقة كان لابد للباحث أن يقدم بعض شواهدها في هذه المقدمة التي يسوق بين يديها مقتطفات دالة على نرجسية الشاعر الذي يقول عن نفسه «أنا نرجس الزمن العربي»، والذي «بدل أن يعيش راح يحدق بوجهه في الماء». فقد كان ناموسه ــ كما يقول ريلكة ـ أن يحدق بنفسه، وكان يلغي ذاته ولايقدر أن يكون. وقبل أن يقدم الباحث شواهد تكريس الذات التي تفضى إلى إلغائها، يكشف لنا عن جدلية انحسار إنجاز أدونيس الشعري إزاء مد صيته الإعلامي المصطنع، أو رأسماله الرمزي المزيف. لأن «عمل أدونيس قد بدأ يشهد منذ سنوات تفككه الذاتي. تفكك يزيد من انحسار أصدائه ومدى تأثيره، بل وتقبله في العربية، سواء لدى الشعراء الجدد، أو محبي الشعر بعامة ــ وهؤلاء شعراء ممكنون ــ بقدر ما يتسع الإعلام حول أدونيس في الساحة الشعرية الباريسية. ساحة محكومة كسواها، بقوانين عرض وطلب. وسوق تعامل ورساميل رمزية، أو غير رمزية، وأصول تبادل، ومجاملة، وبروتوكولات تضامن وممالأة معروفة كلها للجميع، وليس ثمة ما يدعونا لإعادة تحليلها هنا». (ص١٢)

ثم يفرغ بعد ذلك لبلورة شواهد تفكك المشروع الشعري عند أدونيس بادئا بما يدعوه «فراغ جواني ومسرحة لفظية لم تعد تقدر أن تتستر عليها لغة فرضت نفسها لفترة عبر جدتها المرحلية وزخرفها البلاغي، وما استطاعت الإيهام به من رمزية وكيانية». (ص١٢) لأن الإيهام بالرمزية والكيانية عبر كيمياء اللفظ لا يستطيع أن يفرض شاعرا إلا إذا امتلأت هذه الألفاظ برؤى راسخة ينعشها معيش صارم وترفدها خبرة حياتية وشعرية، وهذا ما تفتقر إليه اللغة عند أدونيس، حيث تتحول إلى «آلة لغوية بالغة الصخب»(ص١٣) تميع الشعر وتتشبه بالحداثة وهي منها براء. والواقع أن أهم ما في ملاحظات كاظم جهاد التقديمية تلك هي الكشف عن مدى عري مشروع أدونيس الشعري من الحداثة التي يدعيها لنفسه على الدوام. فهو «أولا شعر مكرس منذ بداياته، منذ (قصائد أولى) و(أوراق في الريح) و(مهيار) بخاصة، لانتظار البطل. بطل رومانسي، مخلّص، مأمول، تمنح له جميع الصفحات، فهو كل شيء، وبالنتيجة لاشيء». (ص١٣) والبطل المخلّص الذي يتغنى به هذا الشعر يسفر عن نفسه بلغة رومانسية، وعبر تصور له طبيعة وثوقية، بل وأيديولوجية، تفصم أي شبهة علاقة له بـ«الأنا» الحديثة، ورؤى الحداثة. لأنه «يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لايرد»، «يملأ الحياة ولا يراه أحد»، «يصير الماء أبدا ويغوص فيه»، «مهيار وجه خانه عاشقوه»، ومع أنه «مكتوب على الوجوه»، فـ«مهيار ناقوس من التائهين». هذه «الأنا» المهيارية لا علاقة لها بـ«الأنا» الحديثة من قريب أو بعيد. قد تكون بنت التصور الشيعي المثقل بالذنب للبطل «المكتوب على الوجوه» الذي «خانه عاشقوه»، ولكنها لا تمت من قريب أو بعيد للأنا الحداثية الممزقة على ذاتها المترعة بالشكوك.

فشعر أدونيس هو «شعر الأنا المفخّمة، المنتفخة، المتمركزة، التي تمزج إذا أمكن استعارة تعبير

لميشونيك بين كلمة "أنا" و"الأنا" التي تصنع القصيدة. هذه الأنا المضخمة التي ستكشف شيئا فشيئا عن فراغيتها، تسود عمل أدونيس كله»(ص١٤) وتفصم علاقته بأي تصور حداثي للأنا. فهي أقرب إلى الأنا القبلية وأنا الشاعر العراف الرومانسية منها إلى أي شيء آخر، ولهذا كانت تلك «الأنا» مسربلة بنرجسيتها بصورة تحجب عنها رؤية العالم من ناحية، وتناقضاتها اللفظية من ناحية أخرى. وقد تتبع كاظم جهاد هذه «الأنا» وتحولاتها المختلفة في شعر أدونيس ليكشف لنا عن أن الثابت فيها أكثر من المتحول إذا ما استخدمنا مصطلح الشاعر النقدي نفسه. حيث «تبدأ في مهيار بعمومية كونية: "أول النهار أنا/ وآخر من يأتي/أضع وجهي على فوهة البرق/وأقول للهم أن يكون خبزي"، وتتصاعد خصوصا مع (مفرد بصيغة الجمع)، ومن قبلها في (كتاب التحولات) إلى هذيان مضجر حول الاسم الشخصي: "كيف أسكن أسمائي"، "علي أحمد سعيد/سعيد أحمد علي"، "يبدأ الجسد أدونيسيا/ويموت أدونيسيا". أبدا لا يخطر على بال أدونيس أن يحفر اسمه في اللغة، وعلى حسد القصيدة بخفاء. لا يعرف تحويل اللغة إلى مغارة للاسم الشخصي. فهذا يتطلب إرادة إمحاء وتواضع يدلنا كل شيء على انتفائها الكامل لدى أدونيس». (ص١٤)

فكتابة المحو التي يدعو إليها كاظم جهاد هي الكتابة/الحداثة التي تحتاج إلى فهم مغاير للأنا المسكونة بالأسئلة لا القناعات الجاهزة، بالهواجس وليس باليقين الأيديولوجي الثابت، وهي الأنا الغائبة من نص أدونيس الذي لا يعرف إلا الكتابة الزاعقة المتبقية من دوائر الرومانسية القديمة. وحتى في مراحله الأخيرة تظل نفس هذه الأنا التقليدية التي اتشحت مرة برداء قبليّ، وتسربلت أخرى برداء رومانسي، تطل علينا، وقد تحولت «في الأعمال الأخيرة: (كتاب المطابقات والقصائد الخمس) و(كتاب الحصار) إلى شكوى وردود على أعداء آنيين: "كذبوا! مازال جنوني/سيد الجنون". مشكل هذه الأنا الفراغية التي لا تجد خلاصا (مأساة النرجس) إلا في مطالعة ذاتها في مرآة مفخمة، مرآة الكون، ومرآة الاسم، مشكلتها أنها بدل أن تعيش فراغها كفراغ، وتصعد عجزها عن الكلام إلى مصاف كلام عن الاستحالة ـ كما فعل آرتو، تظل تعتمد على تقديم نفسها كامتلاء. ولما كانت جميع الشواهد الشعرية تأتي لتثبت أنه امتلاء كاذب وانتفاخ رنان، فإن هذا ينتهي إلى شعر مسقم لاعمق فيه ولا حداثة». (ص١٤)

ومما ينفي عن هذا الشعر حداثيته كذلك أنه كما يقول ـ كاظم جهاد ـ «شعر قائم على السرّانية ـ من السر ـ سرانية تظل مع ذلك لفظية، يصرح بها دون أن يمثل عليها. وغلبة التصريح على الإنجاز سمة تخترق في الواقع هذا الشعر من أقصاه إلى أقصاه. ... سرانية أو إخفائية، تبلغ في بعض القصائد حدود الكاريكاتورية: أشرد في مغاور الكبريت/أعانق الأسرار/في غيمة البخور/ في أظافر العفريت». (ص١٣) وهذه السرّانية التي كان باستطاعتها أن تضفي على الشعر شيئا من الكثافة لو تنوعت فيها صيغ الغموض والالتباس، وتعدد بها المستويات الدلالية، لا تحقق شيئا من ذلك لأن شعر أدونيس «شعر الازدواج، أو العلاقات الثنائية. وكل ثنائية اختزال وفقر أمام تعقد العالم وتشابك علاماته الثري». (ص١٤) خاصة إذا ما كانت من النوع التبسيطي الذي يقدم كاظم جهاد شواهده العديدة في دراسته. وتتجلى هذه التبسيطية في مجموعة من الخصائص الشعرية التي يبلورها الباحث أولا في اتخاذ هذا الشعر الطبيعة كمسرح له بصورة لا ترى في العالم سوى طبيعة، وثانيا في اتخاذ الكتابة مجازا عن العالم، وثالثا في تحول الدهشة بالأشياء فيه إلى مبدأ شعري وإلى انسحار مقدم كما لو كان هو طبيعة العلاقة بالشيء، «دهشة وغرابة مقدمتان، هما أيضا، عبر التصريح بالشيء، وليس عبر معايشته. شأنهما شأن أشياء وظواهر أخرى، كالجنون مثلا، الذي يتوهم أدونيس القدرة على الكلام انطلاقا منه لمجرد ادعائه به: "مايزال جنوني/أجمل الجنون"، جنون تعلّة وموضوع مباهاة. جنون وسيادة؟»(ص١٥)

فشعر أدونيس هو رابعا «شعر العجز عن الانخراط، وعدم القدرة على مقاربة "السوي" مقاربة حقة.

عجز يزيف، هنا أيضا، نفسه عندما لا يتعامل هو وذاته باعتباره عجزا». (ص١٥) وهو خامسا شعر تنحصر رثائياته التي قدمت الدراسة شواهد عليها بين التفجع واسترجاع بلاغة آفلة، أجمل ما فيها مقتطع من خطابات الآخرين الملصقة عادة بخطابه، والتي لا تسطيع دائما رأب صدوعه. فهوسادسا «شعر الإتكاء على التهويل الذي يتوهم نفسه تخييلا. وهنا أيضا يبرز فقر مقاربة السوي والعالم، لأن فقر الخيال فقر تجربة أساسا. وانعدام الفانتازية قصور في الوعي التراجيدي، وغياب لعمل كل دعابة أو سخرية». (ص١٦) إنه حقا شعر لا يدرك أن الدعابة والسخرية أداة من أدوات التعبير عن العالم ناهيك عن صياغة الشعري فيه، لأنه يتصور أن ثقل الظل قرين الجدية.

لكن الخاصية المهمة التي يفرد لها الباحث قسما مسهبا في هذا التقديم هي تلك التي يدعوها بالسياحية. فشعر أدونيس «شعر سياحة. سياحة بمعنى الانزلاق على سطح العالم بدلا من اختراق سطوح ظواهره، والإمعان في استنطاق علاماته. يبرز هذا بخاصة في مطولات أدونيس اللاحقة بأسفاره. أسفار تدوم أحيانا أسبوعا أو أقل يطلع بعدها بقراءة واسعة لمدينة». (ص١٧) وتتجلى تلك السرعة السياحية، والتبسيطات الصحفية في مطولات أدونيس عن المدن التي زارها: عربية كانت أو أجنبية. حيث لا يرد التجوال الشاعر إلى جغرافيا الروح، ولا يكشف له السفر عن معاناته الجوانية، أو تفتح له التعددية الخارجية بضع منافذ إلى داخلية إشكالية، وإنما «يمطرك أولا، وحتى الملل، بكل ما هو شائع عن المدينة المعنية من كليشيهات حياتية أو نصية. ويدفع، ثانيا، بحضوره، بما هو شرقي عندما يتعلق الأمر بمدينة غربية، أو بما هو أدونيس عندما يتعلق بمدينة عربية، حضور مخلص يتقدم بمحاباة ذاتية، تدفع في آن إلى السخط والملل والابتسام». (ص١٨) وهو حضور يؤكد عجز الشاعر عن التخلص من تلك «الأنا» المتمركزة على ذاتها والمنحدرة إليه من الفهم القبلي أولا لدور الشاعر، والفهم الرومانسي ثانيا لطاقاته التنبؤية أو الرؤيوية. ويبرهن الباحث على تغلغل هذه النزعة السياجية الفجة في كل شعر أدونيس السياحي الممتد من «قبر من أجل نيويورك» عام ١٩٧١، وحتى قصائده الأخيرة عن باريس «شهوة تتقدم خرائط المادة» ومركش وصنعاء وفاس والقاهرة «أحلم وأطيع آية الشمس» التي تتقحمها شواهد تراثية أو تاريخية غير موظفة شعريا تتزاحم مع غبار التفاصيل اليومية غير الدالة بالضرورة.

وتتضافر هذه السياحية أو الصحافية مع مجموعة أخرى من الخصائص التي يتسم بها شعر أدونيس عامة من حيث هو «شعر الاتكاء على عناصر وحركيات غير شعرية، أو متشبهة بالشعر، كلما ضعف عند الشاعر مد الشعر أهم هذه العناصر التي تبلغ في بعض اللحظات حدود الارتداد عن مثالها الفني المتشبه بالحداثة يمكن أن نذكر: تعداد الأقنعة في محاولة لحجب الأنا وانعدام الذاتية. ... وبلاغة التفخيم أو تفخيم البلاغة. ... وتقريرية اللغة أو بياناتها السياسية والصحفية.... واللعب الشكلي أو الخطّي الذي لا يضيف شيئا إلى التجديدات المحققة على أيدي الدادائيين وأبولونير لطبوغرافية القصيدة، بل إنه ليقصر عنها أولا، ولا تجد له تبريرا داخليا في طبيعة تجربته الشعرية ثانيا». (ص٢٢) وهي كلها عناصر تقدم عليها الدراسة شواهد مقنعة ودامغة. ليس فقط من خلال استقصاءات الباحث وحده، وإنما من خلال دراسات لباحثين آخرين، كما هو الحال في دراسة جبرا إبراهيم جبرا عن «التناقضات في المسرح والمرايا» بمجلة (شعر، عدد ٢٩، خريف ١٩٦٨) التي تبرهن على أن تماهي الشاعر مع وجوه ميثولوجية وأسطورية بمثل تعدد واختلاف المسيح والحسين وعمر وبلال الحبشي، والغزالي وأدونيس، وفاوست وسيزيف وزرادشت والحلاج ...إلخ تشير إلى خلل أساسي في استخدام الأقنعة لأنه ـ كما يقول جبرا ـ أن تكون هؤلاء جميعا، فأنت لست أيا منهم.

أما آخر ملاحظات الباحث الخلاقة على مشروع أدونيس الشعري فهي ما يسميه بعنصر الارتداد

«وهو يمثل المخرج الأخير المتروك للشاعر عندما يريد أن يتدخل شعريا بأي ثمن».(ص٢٣) هذا الارتداد الذي يقدم عليه الكتاب شواهد مختلفة هو نوع من نكوص «الأنا» الشعرية إلى فراديس الماضي التقليدية، وإلى «أنا» قبلية/فروسية/ذات طبيعة ڤولتيرية هي الأقرب إلى روح الشعر عنده من كل ادعاءات الحداثة وأقنعتها المستعارة. ولا يقتصر هذا النكوص على طبيعة فهم الأنا والمنطلق الموقفي للموضوع فحسب، ولكنه يشمل بنية القصيدة ذاتها.إذ يعود إلى البنية الشعرية التقليدية وشعر المناسبات في رثاء الشيخ علي حيدر بعد رجعته إلى قريته «قصابين»، كما يعود إلى جمالية تقليدية موشحة بخطابية أيديولوجية ورومانسية تعميمية في قصيدته عن الثورة الإيرانية في بداياتها الأولى، أو حتى إلى ممارسات مغرقة في التقليدية مثل التكسب والارتزاق بالكتابة بصرف النظر عن موقفيتها عندما يولف، بعد أعوام قليلة على التغني بالثورة الإيرانية كتابا عن (الشيخ الإمام محمد بن عبدالوهاب)، يختار فيه نصوصا له ويقدمها. مؤكدا بذلك أن الارتداد النكوصي عنده موقف منهجي شامل يمتد من بنية القصيدة، إلى المنطلق الجمالي وحتى الممارسة الثقافية والسلوكية.

بعد هذا المنطلق التقيمي العام لشعر أدونيس، والتوصيف النقدي الحاذق لخصائصه البنيوية، وقواسمه المشتركة، التي تتغلغل في جل مراحله، والتي دعمها الباحث بعدد من التحليلات النقدية لبعض النصوص الشعرية، تحول معها هذا التقديم إلى محاولة جسورة لإعادة تقييم الشاعر، وظهار حقيقي لاستقصاء علاقة النص الأدونيسي بغيره من النصوص العربية والأجنبية، والتعامل مع هوامشه الدالة، يبدأ الباحث القسم الأول من كتابه والذي يحمل عنوان الكتاب نفسه «أدونيس منتحلا»، والذي يكشف لنا فيه عن انتحالات الشاعر المختلفة، وعن علاقة نصه بالنصوص الأخرى، وحقيقة هذه العلاقة. حيث تتعلق بمختلف تنويعات الانتحال من تناصّ، وتضمين، وتأثر، واستعارة، واستنساخ، وانتحال أو سطو واضح. فموضوع الدراسة الرئيسي هو الممارسة الانتحالية داخل الشعر، والتنظير للشعر كما يصرح المؤلف في مستهل كتابة، والانتحال ـــ كما يقول كاظم جهاد نقلا عن جان جينيه، وتبنيا لتفسيره له – هو سلوك من المخاتلة، وإخفاء الذات الذي هو نفي لها.(ص١٧٧)

لكن ما يصبغ هذا الانتحال المتفشي فى نصوص أدونيس الشعرية والتنظيرية على السواء، بصبغة مؤسية، هو مخاتلة الذات المنتحلة وتقنيعها بشعر الأنا المفخمة المنتفخة المتمركزة التي تمزج بين كلمة «أنا» و«الأنا» التي تصنع القصيدة. ذلك لأن هذه «الأنا» المضخمة ستكشف شيئا فشيئا عن فراغيتها، التى تسفر عن نفسها من خلال الخصائص التى استقرأها في شعرها من ناحية، ومن خلال ممارساتها الانتحالية المختلفة التي يقدم لنا الكتاب شواهدها العديدة من ناحية أخرى. والواقع أنه إذا كان الانتحال إنكار للذات فقد كنت أود لو استطاع كاظم جهاد أن يتابع هذه المقولة في النص الأدونيسي برمته، ليرينا كيف يتغلغل هذا المنطق فى بنيته. ذلك لأن تحليله حول مركزية الذات الأدونيسية والذي يولع بتكرار الإشارة إليه، والإكثار من الشواهد عليه، يبدو، للوهلة الأولى، وكأنه يتناقص مع تحليله لجوهر الانتحال كنكران للذات، أو إخفاء لها وتغييب. اللهم إلا إذا كان يفسر تغييب الذات وإخفائها عبر الانتحال، بأنه عمل غير قصدي من هذه الذات، يتم في حقيقة الأمر رغما عنها. لأن تركيز الذات على ذاتها ينطوي في عمق الأعماق منه على نفي لهذه الذات وتغريبها. فتسمية علي أحمد سعيد لنفسه بأدونيس من تجليات مركزية الذات الأدونيسية المتضخمة، بل والمتورمة، لكن تركيز هذه الذات على ذاتها فى الشعر، يبدو بائسا ومزريا، إذا ما اقترن بسلوكها الانتحالى المخاتل، الذي ينفيها برغم كل محاولات هذه الذات المضنية لتكريس مركزيتها.

لكن القيام بهذا النوع من التفكيك المتقصي لآليات عمل الانتحال في النص الشعري كان يتطلب مجموعة أخرى من المصادرات النقدية تختلف عن تلك التي انطلق منها كاظم جهاد في كتابه، والتي اتسمت بقدر من الاستخفاف والفضائحية، وتغليب النزعة الذاتية على متطلبات الدراسة الموضوعية. فلا مماراة في حق كاظم جهاد، أو أي شاعر أو باحث أخر، في الاختلاف مع المشروع الأدونيسي، أو حتى إلغائه برمته. فقد آن الأوان لإعادة النظر في المقولات التي يطرحها هذا الشاعر عن نفسه، والتى يحولها حواريوه، وميليشياته الإعلامية، إلى مسلمات رائجة دون أدنى تمحيص. وكتاب كاظم جهاد هو اللبنة الأولى في عملية إعادة النظر تلك، وهي واحدة من وظائف النقد الأدبي الأساسية في أي ثقافة من الثقافات.

ولكن لابد له حتى يقنعنا بمشروعه المختلف أن يقوم بجهد تفكيكي يعادل الجهد الإنشائي الذي قام به أدونيس لصياغة مشروعه الشعري والنظري، ويكشف لنا ما به من خلل غير يسير. وأن يأخذ هذا الجهد نفسه بصرامة أشد من تلك التي ينطوي عليها مشروع الشاعر الذى يريد هدمه، وهو المشروع الذي نشأ في فى مجلة (شعر) التي روجت له، ثم أسس له مجلته الخاصة (مواقف) بعد إغلاق (شعر) لتكريس مقولاته، دون تمحيصها نقديا، من خلال جمع عدد من النقدة والمتشاعرين الذين يروجون لإنجازاته، ويموّهون على تناقضاته. فعلى العكس من كل شعراء جيله، الذين كان يكتب الواحد منهم عمله الشعري، ويترك الحكم عليه للقراء أو النقاد، حرص أدونيس على إحاطة نفسه بجوقة من المروّجين والحواريين. وهذا اللغط الشديد الذي أحاط نفسه به، وروج عبره لمقولاته وأشعاره، هو الذي يتطلب ممن يحاول تمحيص هذه المقولات الشائعة والمغلوطة معا جهدا نقديا كبيرا، لم يكن كتاب (أدونيس منتحلا) إلا فاتحته. فإذا كان الهدم أسهل كثيرا من البناء في كل مجال من المجالات، فإن مجال الدراسة النقدية هو الاستثناء الذي تكتمل به القاعدة. فالناقد صاحب مشروع الهدم ينطلق من زعم مضمر بأنه أكثر طهرانية، وأخلاقية، ومصداقية، من الشاعر الذي يشرع في هدم إنجازه. وهو زعم يفرض عليه مجموعة كبيرة من المتطلبات المنهجية والأخلاقية معا، فلا يجوز لمن أخذ على عاتقه أن يكشف عن تناقضات الآخرين، أن يقع هو نفسه فريسة التناقضات.

وتكشف لنا القضية المنهجية في هذا الكتاب عن الروافد التي ترتوي منها بعض تناقضاته. لأن هذه القضية تتعلق ببنية الدراسة نفسها، وبالعوامل التي حكمت هذه البنية، فإذا كان هدف الكتاب هو الكشف عن انتحالات أدونيس للنصوص الشعرية، وللكتابات والأفكار النظرية، كما يوحي بذلك العنوان، وتؤكده كلمات التوطئة، فلماذا يخصص قسما واحدا من أقسام الكتاب الثلاثة لهذا الموضوع، بينما يخصص قسما كاملا لمناقشة ترجمات أدونيس، وآخر للكشف عما فى ممارساته الثقافية الشخصية من تناقضات، وثالث لتمحيص أفكار من حاولوا تقديمه بشكل طيب في الغرب، ومن وقعوا منهم في أحبولته الدعائية، سواء فى ذلك مقالة هنري ميشونيك التي نشرت في (ليبراسيون) بمناسبة ترجمة شعره إلى الفرنسية، أو الحوار الذى أجراه معه أندرية فيلتر ونشرته (اللوموند). ذلك لأن التقديم النقدي الجيد الذي كشف عن مدى تفكك شعر أدونيس وتناقض بنيته مع ادعاءاته الحداثية كان يتطلب بنية نقدية تتغيا الكشف عن انتحالات الشاعر والبرهنة عليها بهدوء وموضوعية، ليؤكد خطاب الهامش، مقولات التقديم.

وإذا ما انتقلنا بعد هذه الملاحظات الأولية إلى موضوع الكتاب نفسه، وهو انتحالات أدونيس، فسنجد أن أقوى ما في الكتاب هو فصله الأول، المعنون «فى الانتحال الفكري»، وهو الفصل الذي يكشف فيه كاظم جواد عن سطو أدونيس على أفكار الآخرين دون أي ذكر للمصادر. ويرجع الكتاب فى هذا المجال عددا من الأفكار الأساسية التي يزعمها أدونيس لنفسه، لمصادرها الأصلية، بل ويكشف لنا أن أدونيس لم يتكبد حتى مشقة الاطلاع على هذه الأفكار في مصادرها الأساسية، أو أنها بنت عناء ثقافي تأملي

تحليلي، وجهد في القراءة، وإنما هي نتيجة ما يقع بين يديه بمحض المصادفة. وكأننا بإزاء ذلك النوع الذي يصفه كاتبنا الكبير يحي حقي ببراعة موجزة بأن «أحدث أفكاره هي آخر ما سمع». يتيح له موقعه في مجلة (مواقف) أن يقرأ عددا من النصوص أو الترجمات التى تقدم لها قبل نشرها، واقتباس ما يعن له منها دون ذكر المصدر. أليس المصدر مازال مخطوطا؟ وحينما يصدر المخطوط، وفى بعض الحالات التي يذكرها لنا الكتاب، بعد عام ونصف العام بسبب تعثر المجلة نفسها، يكون قد مضى على اقتباس أدونيس له أو انتحاله لنفسه أمد غير قصير، يجعل الأمر مجرد توارد خواطر، بل ويوفر له قصب السبق في بعض الحالات.

ويذكر لنا الكتاب في هذا المجال أمثلة عديدة على انتحال أدونيس لأفكار أوكتافيو باث التي قدمها له مترجمة لنشرها في (مواقف)، ولأفكار صلاح ستيتية المنشورة فى (أور فى الشعر) و(حملة النار)، ولأفكار محمد أركون وعبدالوهاب المؤدب المنشورة في العدد الخاص من مجلة (الأزمنة الحديثة) عن الثقافة المغاربية، دون ذكر للمصادر. وكيف أن تنظيراته للحداثة وأحكامه النقدية عن الشعر «آتية بلا إسناد، كالعادة، من كتابات رامبو وبريتون وباث وريتشاردز وآخرين». (ص٣١) وحتى لا تظل هذه الأمثلة على انتحالات أدونيس مجرد اتهامات بلا سند، يتوقف عند أحدها ليمحصه بالتفصيل، وهو سطو أدونيس على مراجعة جيرار بونو لكتاب برنار ديسبانيا (واقع احتمالي: العالم الكوانتي المعرفة والديمومة) والتي نشرها فى مجلة (نوفيل أبو بسرفاتور) الفرنسية في عدد ٧-١٣ فبراير ١٩٨٦، وترجمها أدونيس بشيء من التصرف ونشرها باسمه في عدد مجلة (الكفاح العربي) الصادر في ١٥ مارس ١٩٨٦ أي بعد شهر واحد من نشر الأصل الفرنسي.

فقد قدم كاظم جهاد للقراء، في عشرين صفحة، وعلى أربعة أعمدة متوازية، نص مقال بونو في الأصل الفرنسي، وترجمته الموازية له، ونص مقال أدونيس، ثم خصص العمود الرابع للملاحظات. بصورة تكشف بما لايدع مجالاً للشك عن سطو أدونيس الكامل على مقال بونو، ثم الزعم بأنه اطلع على الكتاب الذي يراجعه، وهو زعم مفضوح. وجريمة أدونيس في هذا المجال جريمة مضاعفة، ليس فقط لأنه انتحل لنفسه مقال بونو دون أن يذكر الأصل فقد دأب على فعل ذلك كما يبرهن لنا الكتاب، ولا لأنه أدلى بدلوه في مجال غير مؤهل للكتابة فيه أساسا، وهو مجال الفيزياء الكوانتية أو الطبيعة الكمية، ولكن أيضا لأنه لايجوز له أن يزعم بأنه قرأ الكتاب موضوع المراجعة بينما يكشف الفصل والوثائق المثبتة في نهاية الكتاب عن خطل هذا الزعم.

فلا يتوقع أحد من أدونيس أن يكون عارفا بقضايا «الفيزياء الكوانتية» وهي من أكثر فروع علم الطبيعة تخصصا وتعقيدا، ولا أظن أن ثقافته، ومعرفته المحدودة باللغة الفرنسية، ناهيك عن مصطلحاتها العلمية المتخصصة تمكنة من قراءة كتاب فيها، ناهيك عن الكتابة عنه. وما كان يضيره أو ينقص من مكانته شيء لو أنه أشار إلى أنه أخذ ما أخذ عن كاتب المراجعة، لا عن الكتاب الأصلي. أو أشار إلى أنه اعتمد على المراجعة في مقاله المذكور، لأن قيمة مقال أدونيس ليست فيما نقله عن بونو دون إشارة إلى المصدر، ولكن فى إيجاد الصلة بين أطروحات هذه المراجعة العادية، بل والصحفية العامة، لكتاب في الفيزياء وبين الشعر، وفي حذف ما لاصلة له بموضوعه الجديد، وترجمة الباقي بتصرف. ولو أشار إلى حقيقة ما فعل لدفع عن نفسه شبهات كثيرة، أقلها خطرا شبهة الشك في كثير من مقالات أدونيس ومصداقية ما بها من مواد واستيهامات، لأن الطريقة التى يستشهد بها بديسبانيا الذي لم يقرأه، هي نفسها التي يستشهد بها بكل مقولات الآخرين فى مقالاته المختلفة، والتى يفترض أن قرأها، ربما بنفس الطريقة التي قرأ بها ديسبانيا.

وإذا كانت قضية الفصل الأول من كتاب كاظم جهاد واضحة وبراهنيه فيها دامغة، فأن الأمر يختلف عن هذا بالنسبة للفصل الثاني، والأهم، من الكتاب، والمعنون: «في الانتحال الشعرى». حيث يبدأ الفصل بنوع من الإشاعات، أو القيل والقال التى لايمكن لأي باحث جاد أن يقيم دليلا عليها. وقد سماها المؤلف نفسه بنادرة دالّة، وهي نادرة إن دلت على شيء، فإنما تدل على أن المؤلف لاينزه نفسه عن ترديد الشائعات، وثرثرات المقاهي الباريسية التي يرتادها العرب. وتحكي النادرة عن أن أحد الضاربين على الآلة الكاتبة، وهو من معارف سركون بولص، قد أطلعه في هذا المقهى الباريسى على مازعم أنه مخطوطة مطولة أدونيس «شهوة تتقدم خرائط المادة» التى كلف بكتابتها علي الآلة الكاتبة. وقد شرع سركون بولص في قراءة المخطوطة عن فضول ـ كما يخبرنا كاظم جهاد ـ فما كان من سركون بولص إلا أن وقف مبهوتا أمام مقطع رأى أنه تحريف لمقطع من شعره كان قد أرسله إلى أدونيس. وعلى الفور عمل على نشر قصيدته التي بها هذا المقطع. ولما ظهرت قصيدة أدونيس منشورة، قام أدونيس بحذف المقطع المذكور منها.

القصة أو النادرة كلها إذن تدخل فى باب ثرثرة المقاهي، فليس ثمة دليل على صدقها، إلا شهادة الكاتب عليها وروايته لها، وصديقه المجني عليه وهميا، حيث لاجناية البتة، لأن ضبط الجاني جعله يسقط المسروقات من خرجه، ولأن الأبيات المزعوم انتحالها لم تظهر، لا في طبعة القصيدة في مجلة (فكر وفن)، ولا فى صورتها النهائية ككتاب. ومن قرأ هذه القصيدة التي استغرقت أكثر من نصف الكتاب الذي يحمل إسمها، لا يمكن أن تؤثر على تقديره لها ثرثرات المقاهي الباريسية، عندما تزعم أن نسخة ما منها، لم تنشر أبدا، تضمنت أربعة أبيات لسركون بولص، وقد حذفت هذه الأبيات على أي حال، ولا يمكن أن نعثر لها على أثر إلا في الإشاعات التي تتردد على مقاهي باريس. ولا يتورع كاظم جهاد عن كتابتها في كتاب المفروض أنه نقدي.

صحيح أنه يقدمها باعتبارها نادرة دالّة، ومدخل لانتحالات ثابتة، قد تكون كافية لأن تجعل القارئ يصدق هذه القصة/النادرة، ولكن القصيدة التي تقع في أكثر من أربعين صفحة، وتتكون من ١٧ مقطعا، تنطوي على إحالات تناصية إلى خليط من الأساطير العربية والفارسية، وإلى إشارات لتواريخ عربية وأوروبية، وإلى نصوص جان جينيه، والغزالي، وسيرڤانتس، وخرافات لافونتين، وأشعار مالارمية، ورامبو، وكتابات دي صاد، والشعر الجاهلي، وكارل ماركس، وألف ليلة وليلة، ونرڤال، والمتيني، وهوجو، وجوته، وشكسبير. وتشكل عبر هذا كله نموذجا ناصعا على شعر أدونيس السياحى الذي تتردد في جنباته كليشيهات ومحفوظات غير مهضومة ولا متمثلة. وإحالات إلى أساطير ونصوص لايمكن أن تتساوق أو تنتج معرفة شعرية واحدة، أو رؤية متكاملة، لأنها تريد أن تكون كل شيء فلم تستطع إلا أن تكون لاشيء. هذا فضلا عن تكرارها للكثير مما قدمته نصوص الخطاب العربي الذي يتناول موضوعة الغرب وإشكالية العلاقة بين «الأنا» و«الآخر».

هذا هو ما يضر بهذه القصيدة أكثر من مجرد إشاعة لا أساس لها، تتردد على المقاهي دون برهان. بل إن هذه النادرة الدالة، يمكن أن تدل على عكس ما أرادها كاظم جهاد أن توحي به، وهي أنها لو صحت لكانت دليلا على صرامة أدونيس الإبداعية، ومراجعته الدائمة لنص القصيدة قبل النشر، واقتطاع ما لا وظيفة له منه. كما أن دراسة القصيدة ـ على ما بها من خلل وضعف ـ يمكن أن تكشف كذلك عن غربة الأبيات التي زعم كاظم جهاد أن نسختها الأولى انطوت عليها، عن عالمها وعن رؤاها الأساسية. وغربة هذه الأبيات عن القصيدة هي التي دفعت الشاعر إلى حذفها من نسختها النهائية.

وبعد هذه البداية الضعيفة، ينتقل الكاتب إلى لب الفصل، الذي جعل البرهنة علي انتحال شعر

أدونيس همه الأساسي. لنجد أنه يعتمد اعتمادا كبيرا على دراسة الشاعر التونسي المنصف الوهايبي المقموعة، أو التي حالت تدخلات أدونيس وحواريه دون نشرها فيما يقال. وهى دراسة (الجسد المرئي والجسد المتخيل: دراسة تناصية) التي نال بها المنصف الوهايبي شهادة التعمق في البحث من الجامعة التونسية عام ١٩٨٧ بإشراف الناقد التونسي الكبير توفيق بكار. فوقوع هذه الدراسة بين يدي الباحث مكنه من توسيع أفق استشهاداته، التي كان ينوي قصرها على انتحالات أدونيس من النفري، وسان جون بيرس، وأوكتافيو باث، وبعض الناثرين العرب القدامى. كما أن هذه الدراسة التي حاولت أن تفسر انتحالات أدونيس فى سياق تناصي هى التى دفعت كاظم جهاد إلى التفرقة الواضحة في البداية بين التناص والانتحال، أو ما يدعوه نقدنا العربى القديم بالسرقات. وهي تفرقة مهمة، لأن تناقل البنى العقلية، وتواتر البنيات والتصورات الشائعة، وتقارب المعاني دون الألفاظ، أدخل في مجال التفاعلات التناصية والتصورية من الانتحال الذي ينهض على نقل معنى الآخر ولفظه معا، ويعتمد على عبودية الناحل للمنحول، وغش الأول وانعدام الأصالة والسيادة في فعله. (ص٦١) ويقيم الباحث شواهد كثيرة، من المتنبى في الشعر العربي حتى لوتريامون في الشعر الفرنسي، توضح الفرق بين المسلكين اللذين يبدوان متشابهين، ولكنهما مختلفان كيفيا أحدهما عن الآخر.

فإذا كان الوهايبى قد اعتبر بحثه دراسة في التناص لا فى الانتحال، وأجل نشره بحرص الباحث على «تعميقه وبلورته والإفادة من الدراسات الصادرة حديثا في موضوعته الأساسية: التدخل النصي أو كما يدعوه هو التناص». (ص٥٦) فإن كاظم جهاد آثر أن يعتبر دراسة الوهايبى، في صيغتها الأولية، مصدرا مطروحا للتداول، يستجدي الإجابة على أسئلته الأولية. وحاول استكمال بعض نتائجها، وتمحيص مفاهيمها، والاستفادة من إنجازاتها، وتجنب تكرار ما بذلته من جهد بحثي. ليؤسس تصوره المتميز لانتحالات أدونيس الشعرية التي «تعاني على نحو مؤسٍ من آفتين: رفض الإقرار بنفسها كاستعارة من الآخر، وغياب كل عمل للتحويل من شأنه أو يمنحها سيادتها الذاتية ثانيا». (ص٦٩)

وتبرهن الدراسة على تمكن هاتين الآفتين من ممارسات أدونيس الانتحالية بطريقة تخرجها من نطاق التناص إلى مجال السرقات والانتحال. سواء تعلق الأمر بما يدعوه الوهايبي بالشواهد المدموجة والتي تنطوي عليها اقتباساته العديدة التي ترد في نصوصه بين علامات تنصيص إيهامية دون أي ذكر للمصدر، وتمتد فى أحيان كثيرة إلى عدة سطور، بل وفقرات كاملة، أو تلك التي يسميها بالشواهد الغامضة التى تنداح مجهولة في النص دون أي علامة أو اسم لا في المتن ولا في الحاشية، ولا حتى في التقديم أو في أي تنويه في النص. بل إن استخدام علامات التنصيص في الشواهد المدموجة بتلك الطريقة الإيهامية يكون عادة للإشارة إلى اختلاف في النبر أكثر منه نتيجة لتبكيت الضمير الذي يسيّج المسروق، دون اعتراف كامل بالسرقة.

ويتناول كاظم جهاد في هذا المجال انتحالات أدونيس من بودلير، وسان جون بيرس الذي تسللت نصوصه إلى (أوراق في الريح) الذي كتب في نفس الوقت الذي كان أدونيس يترجم فيه «ضيقة هي المراكب» لسان جون بيرس والتي طبعت «مرثية الأيام الحاضرة» ببصماته الواضحة والدامغة معا. أو كيف تفشت أبيات ومقاطع من إيلوار ورامبو ونرفال وتزارا وهيمنت حدوسها الشعرية على غنائية أدونيس في العديد من قصائده العشقية أو خطراته الكونية «إلى الحد الذي يدفع الوهايبي إلى الاستنتاج بأن الجسد لدى أدونيس إن هو إلا "جسد ثقافي" تساهم في تركيبه وتكوينه وتعيين خارطته مساهمات ثقافية آتية من عصور عديدة». (ص٨٣) ويتعقب كاظم جهاد كذلك انتحالات أدونيس من نصوص عربية كثيرة من الأصمعي والشلغماني، وهو أحد كتاب الشيعة النصيرية، وحتى البسطامي والنفّري وغيره من كتاب المتصوفة.

وقد أفرد لانتحالاته من النفري قسما خاصا، عمد فيه إلى تقسيم الصفحة إلى قسمين متقابلين، يرد في أحدهما نص النفري الأصل، وفي الآخر نص أدونيس الذي يقتبسه أو يحاول التمويه عليه. ويثبت في هذا القسم أن اكتشاف أدونيس للنفري في الستينيات، وكان المستشرق الإنجليزي آرثر جون آربري قد اكتشف كتابيه وحققهما في الثلاثينيات، ترك بصمته الدامغة على شعره الذي كتبه في هذه الفترة، فأحدث مصادر استلهامه، أو انتحالاته هي آخر ما قرأ، وخاصة في (كتاب التحولات) التي لم يستطع أدونيس أن يخفي بصمات النفري الواضحة عليه. حيث نجد ـ كما يقول الوهايبي ـ أن «التلابس بين اللغة والإيقاع هو الذي يجعل من نص النفري نصا يتعذر توليده دون تقليده، وتتعذر مجاراة لغته دون مجاراة إيقاعه. فإذا حاول أحد أن يرفع منه كلمة، ليضع مكانها أخرى، كما فعل أدونيس، اضطرب المعنى ولم يضطرب النغم. وبرز الموروث في حالة تهيج، فكأنه نص عقيم بعبارة ابن رشيق، أو شجرة رائعة لا تتمتع بجني كريم بعبارة عبدالقاهر». (ص٨٤)

ننتقل بعد ذلك الي الفصل الثالث المعنون «انتحال الشكل الشعرى» وهو في الواقع أضعف فصول الكتاب مادة وموضوعا، إذ لايزيد على عشر صفحات. ويحاول البرهنة على أن ممارسة أدونيس الانتحالية لا تنتحل الشعر، والأفكار، والمقالات الصحفية وحدها، ولكنها تنتحل كذلك الأشكال الشعرية للآخرين، دون وعى منها بوثاقة العلاقة بين الشكل والرؤية. لأن مدار بحث هذا الفصل هو انتحال أدونيس فى قصائده الأخيرة والتى كتبها بعد التعرف على شعر غيلفيك في الثمانينيات الشكل الشعري الأثير لدى الشاعر الفرنسي أوجين غيلفيك. ويسفر هذا الانتحال عن نفسه ببشاعة من خلال انفصال الشكل عن الرؤية والمحتوى، بصورة يبدو فيها ملصقا ومناقضا لها. فلا يمكن لشاعر أن يستعير شكل شاعر أخر دون رؤاه، لكن الطريف أن أدونيس «يعيد على هيئة وجازات مقسورة، حتى تتواءم مع شكل غيلفيك، جميع هواجسه القديمة، وأوليّاته الشعرية، وفي أولها أربع: مركزية الأنا المجردة من كل مسافة نقدية أو سخروية؛ والتأمل الساذج للطبيعة؛ والتشبه بالحكمة؛ واتخاذ الكتابة نفسها موضوعا للكتابة». (ص٩٣)

لذلك كان طبيعيا ألا ينجح انتحال الشكل الشعري ذاك، لغياب الكثير من خصائص الشكل الشعري عند جيلفيك بالرغم من انتحال شكله الخارجي، وأهم هذه الخصائص الغائبة هي الإيقاع والإضمار، والدعابة واضمحلال العاطفة، والمفارقة والوعي التهكمي الساخر، والاستعاضة عنها بلغة تقريرية، ورصانة جهمة خالية من أي وعي تراجيدي، وثنائيات أدونيسية مستهلكة. وبالتالي لا يبقى لها برغم انتحال الشكل الشعري عند غيلفيك إلا الهيكل الفارغ، والإدعاء السقيم لنسخة عن أصل. فما تمخضت عنه هذه المحاكاة من نصوص بعيدة عن الشعر (ص ٩٧) هو برهان على أن انتحال الشكل الشعري لشاعر يتميز بالوجازة الوضيئة، ومايسميه جهاد بالموضوعانية والانحياز للشيء، لا يمكن أن يتسق مع الحفاظ على ثوابت أدونيس القديمة ورواسيه الشعرية المناقضة لروح الشاعر الذي ينتحل بنيته.

أما القسم الثاني من الكتاب، «أدونيس مترجما لبونفوا»، فإنه يؤكد بكثرة مافيه من مماحكات القصدية المسبقة التي تستهدف البرهنة على نتيجة محددة سلفا، وقبل الاقدام على كتابة الفصل ذاته. وإذا كان الفصل الأسبق يدين للمنصف الوهايبي في مادته، فإن هذا الفصل يدين في بنيته لكاتب تونسي آخر هو علي اللواتى، في دراسته التي ألحقها بترجمته «لأناباز» لسان جون بيرس، وناقش فيها ترجمة أدونيس له. فإذا كان اللواتي قد قسم أخطاء الترجمة إلى «أخطاء ناجمه عن انعدام الدقة» وعن «الترجمة الحرفية أو الآلية» وعن «عدم الإحاطة بالإشارات الحضارية والموسوعية الموظفة من قبل الشاعر» وعن «ابتداع واختلاق» وعن «إهمال وعدم انتباه» وعن «ازدحام الترجمة بتراكيب غير مفهومة» (راجع علي اللواتي في «أناباز: منفى وقصائد أخرى» تونس ١٩٨٥) فإن كاظم جهاد قد قسم دراسته إلى أقسام مناظرة ،وبنفس الترتيب، في انتحال منه لبنية دراسة اللواتي، «ملاحظاته النقدية على الترحمة» ودون أن يقر بدينه

المنهجي لدراسة اللواتي كما فعل بالنسبة لدراسة الوهايبي. وهذا مما يزيد من تناقضات هذه الدراسة التي سعت إلى البرهنة على انتحال أدونيس، فوقعت، إلى حد ما، في بعض ما انتقدت موضوعها فيه.

لكن هذا الفصل استطاع برغم ذلك أن يشكك في مصداقية الترجمات الأدونيسية، وفي قدرة أدونيس على الإلمام برهافة المفردات وإحالاتها، لأنه يبدو أن معرفته باللغة التي يترجم عنها، وهي اللغة الفرنسية، لا تتيح له إدراك هذه الأبعاد في اللغة التي كشفت عشرات الأمثلة التي أوردها كاظم جهاد عن غيابها كلية عنه، برغم دورها الجوهري في القصيدة التي يترجمها. لكن أهم ما شكك هذا الفصل فيه هو قدرة أدونيس على فهم الشعر الذي يتصدى لترجمته، وعلى الإلمام بمصادره وإحالاته الأسطورية والتناصية. فمن «الآفات العاملة في متن ترجمات أدونيس إهماله للخلفيات المرجعية للعديد من المفردات في القصائد المترجمة» (ص١٤٥)

ولو تجرد كاظم جهاد من النزعة الذاتية، وعكف كعهده علي جوانب القضية الموضوعية دون إثارة أو فضائحية، لاستطاع أن يقدم لنا دراسة نقدية جيدة تفكك شعر أدونيس، وتساعد القارئ والحركة الثقافية معا علي رؤيته في ضوء جديد. ولكن دراسته استطاعت برغم سلبياتها تلك أن تعيد تقييم هذا الشاعر بشكل جديد، وأن يكون لها فضل السبق في أنها كانت من الأعمال التي نزعت عن الامبراطور المخاتل ثيابه الزائفة.

الرباط ١٩٩١

(*) صدر الكتاب عن دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١.



الدراسة النقدية المقارنة:
التحيز التاريخي والحقيقة الأدبية

هل يمكن للكاتب المسرحي، الذي يجعل الفن غايته الأولى، أن يكتشف الحقيقة التاريخية التي حاول المؤرخ إخفاءها إرضاء لجمهوره، أو *تحيزاته*، أو *السلطة التي ترعاه*؟ وهل *ترفض آليات الفن*، في بحثها عن الإقناع الدرامي، وفي بلورتها لموقف إنساني معقول بعض جوانب من الحقيقة التاريخية، فنكتشف بعد مئات السنين أن مارفضه الفن كان بالفعل مجانبا للحق، وأن منطق *الفن* وحده قادر على فرز الأصيل من الزائف، حتى لو لم تتوفر له الوثائق التاريخية، أو المعلومات التي تمكنه من تمحيصها؟

وهل تقترب حدوس الفن من جوهر الحقيقة الإنسانية، بطريقة أفضل من تلك التي تقدمها لنا التواريخ التي تزعم أنها سجلت الوقائع كما حدثت ودون تدخل أو تزييف؟ الجواب على كل هذه الأسئلة هو نعم. فهذا ما تثبته الدراسة النقدية المقارنة (كليوباترا وأنطونيو: دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي) التي أصدرها مؤخرا الباحث الجامعي الجاد أحمد عتمان. إذ تبرهن هذه *الدراسة* أن *كليوباترا التي ظلمها* التاريخ، وافترى عليها مؤرخو الإمبراطورية الرومانية، وعلى رأسهم شيخهم بلوتارخوس أو بلوتارخ كما ظهر في بعض الترجمات العربية الشائعة لاسمه، استطاع الأدب أن ينصفها، ويكتشف مواطن الضعف الأساسية فيما سجله المؤرخون عنها. فصورة كليوباترا التي نستخلصها من مسرحية وليام شكسبير أقرب إلى الحقيقة التاريخية من تلك التي تطل علينا من (كتاب السير) التاريخية لبلوتارخ.

وبهذا يثبت لنا هذا الكتاب، ما قال به الكثيرون من مؤسسي *النظريات النقدية الحديثة*، من أن النص التاريخي يخضع في الواقع لكل التحولات التي تنتاب النص السردي عامة، والنص القصصي بشكل خاص. وهي التحولات التي تنتاب الوقائع وهي تتبدى في شكل صياغات لغوية، لا تقوم فيها اللغة بوظيفتها الإزاحية المعروفة، التي ينزاح فيها الواقع عن واقعيته المتعينة، ويتبدى في صورة لغوية نصية جديدة فحسب، ولكن أيضا بوظيفة إيحائية تتم فيها عمليات إعادة توزيع الدلالات، وإعادة إنتاجها. كما أن دخول العنصر الذاتي، أي دور المؤلف ورؤيته إليها، وتأثير دوافع الخطاب على عمليات الانتقاء والإغفال وإعادة الترتيب، وعملية توزيع مناطق التركيز، وأحجام الاهتمام في *النص* بصورة قد لا تتوافق، ونادرا ما تتطابق، مع ما دار في *الواقع* الذي ننقل عنه.

فالنص التاريخي، بما في ذلك الوثائق التاريخية، وفقا لأصحاب هذه *النظريات النصية الجديدة* من البنيويين ومن جاء بعدهم، هو مجرد نص مؤلف، يخضع لما تخضع له كل النصوص المؤلفة، من آليات عملية التأليف، وإعادة ترتيب جزئياته، وتوزيع مناطق التركيز والتأثير فيه. وكلما ابتعد هذا النص عن

الصيغة الوثائقية، واقترب أكثر من الصيغة السردية، احتلت فيه العناصر التأويلية مكانا بارزا، وأخذت العناصر الموضوعية فيه تمتزج بالعناصر الذاتية، ويتشكل منهما معا خليطا جديدا، لا نعرف فيه الذاتي من الموضوعي، دون إخضاع النص لعمليات التحليل النصي الدقيقة.

وبالرغم من أن الباحث لا ينطلق فى دراسته من تلك الافتراضات النقدية الجديدة، إلا أن نتائجه التي وصل إليها، عبر منهج نقدي مغاير وتقليدي راسخ، تلتقي معها إلى حد كبير. والواقع أنه استطاع أن يلتقي مع هذه الافتراضات لأن كتابه كتاب جيد وجاد ومنهجي: جيد لأنه ينتقي موضوعا شيقا، ويتعامل معه بقدر كبير من الحساسية، والبصيرة النقدية المرهفة، النابعة من مراس في التعامل مع النصوص الأدبية عامة، والدرامية خاصة في دراساته العديدة السابقة. وجاد لأنه يكشف عن احتشاد للعمل، واستعداد لاستقصاء تفاصيل المادة العلمية في مظانها، والتدقيق في التعامل مع المعلومات، والمصادر المتاحة. ومنهجي لأنه يستخدم أسس الأدب المقارن العلمية بشكل منظم وعلمي، ينتبه إلى أهمية دوافع الخطاب الأدبي منه والتاريخي، ودور تلك الدوافع فى إضاءة التحليل النقدي له.

والواقع أن مكتبتنا النقدية في حاجة ماسة إلى الدراسات الأدبية المقارنة لعدة أسباب: أولها أن الدراسة المقارنة تكشف عن حقيقة الحوار بين أدبنا والآداب الأخرى. وثانيها أنها تضع إنجازنا الأدبى في إطار الأدب الإنساني العام، فنعيد رؤيته بشكل جديد، من خلال هذا المنظور النقدي المقارن. وهذا يؤدى ثالثا إلى تتبع المؤثرات الأدبية المختلفة في آلياتها الفاعلة، وفي تحولاتها المحلية حتى تتواءم مع المناخات المحلية التى تصدر عنها الأعمال الأدبية التي تستجيب لتلك المؤثرات. وعلاوة على ذلك تقيم الدراسة النقدية المقارنة، رابعا، علاقات التناظر والتوازي ببين الرؤى واللحظات الحضارية المتماثلة، فتكشف لنا هذه العلاقات عن الأبعاد الخافية علينا في كثير من الظواهر الأدبية، وترهف وعينا بآلياتها. وبهذا تثري فهمنا للتجربة من خلال الكشف عن تنوعاتها وتجلياتها المتباينة. وهذا كله يساعد على نقد أدبنا في سياق علمي سليم، لا يكتفي برؤية الظاهرة في إطارها المحلى فحسب، ولا يحاول أن يخضعها لمقاييس خارجية عليها، أو مستقاة من سياق أدبي آخر، وإنما يقيم توازنا حساسا بين السياق الخاص الذي يقدر خصوصية الظاهرة، وبين السياق العام الذي يكشف ما فيها من عناصر مشتركة.

ولا يكتسب هذا الكتاب أهميته من أنه يقدم لنا تلك الدراسة المقارنة فحسب، ولكن أيضا لأنه يختار لها موضوعا على درجة كبيرة من الأهمية، لأنه يقع فى مفترق طرق هامة: مفترق الطريق بين التاريخ والأدب، ومفترق الطريق بين الأدب والسياسة، ومفترق الطريق بين الشرق والغرب، وبين الذات والآخر. فالمفترق الأول يطرح على الدراسة إشكاليات العلاقة بين العمل الأدبي والمصادر التاريخية التي يستقي منها مادته. وهى إشكالية قديمة وجديدة معا، لأنها تجلب إلى أفق الدراسة مسألة غاية النص الأدبي الذي يجعل التاريخ مادة له: هل هي إعادة إنتاج اللحظة أو الحدث أو الشخصية التاريخية وبعثها من جديد؟ أم أن المقصود هو استخدام الحدث أو الشخصية التاريخية كقناع لتناول بعض قضايا الواقع وشخصياته؟ أم أن الغاية هي جعل التاريخ مرآة للحاضر، وتخليق جدليات العلاقة بين الحاضر والماضي؟ أم أنها إنتاج تنويعات جديدة على الخطاب التاريخي، ليباشر فعاليته في الحاضر الذي يلمس فيه الكاتب نوعا من التناظر مع اللحظة التاريخية التي يبتعثها؟

أما المفترق الثاني فإن إشكالياته تقرب كثيرا من إشكاليات المفترق الأول، لأن الخطابين التاريخي والأدبي معا غارقان في بلبال العالم السياسي، ومشتبكان مع الكثير من عناصره. أما المفترق الثالث فهو الذي أود أن أدلف منه إلى فصول هذا الكتاب. لأن الباب الأول من هذا الكتاب يجعل هذه العلاقة الحرجة بين الشرق والغرب عنوانا له، إذ يدعوه المؤلف: «رواية بلوتارخوس: صورة ميلودرامية للصراع بين الشرق

والغرب». في هذا الباب الذي يستغرق قرابة مائتي صفحة يقدم لنا المؤلف ترجمة تحليلية ضافية للفصل الذي كرسه بلوتارخ في سيره لأنطونيو، وركز القسم الأكبر منه على علاقته بكليوباترا، وأثر تلك العلاقة على مصيره. ويناقش الباحث نص بلوتارخ فى ضوء النصوص التاريخية الأخرى، التي تناولت نفس الشخصيات، وفي ضوء الحقائق التاريخية الأخرى التي نتعرف منها على شبكة العلاقات والصراعات، التي كان لها دور ملموس في توجيه مسار الكتابة.

فالباحث يعي فيما يبدو أهمية الانتباه إلى دوافع الخطاب التاريخي، ودورها في الوصول إلى تحليل دقيق له. كما أن الطريقة التي كتب بها بلوتارخ «سيره» تكشف لنا عن وعيه الحاد بالدور الذي تلعبه العوامل النفسية في الصراعات التاريخية. وهذا هو ما دفع الباحث للاهتمام بالدوافع النفسية فى التحليل من حيث أنها تمنح الدوافع التاريخية والسياسية وجهها الإنسانى. فالحذق فى التحليل النفسي هو الذي جعل «سير» بلوتارخ مصدرا تاريخيا مثيرا وممتعا. وهو الذى دفع عددا كبيرا من الكتاب والمبدعين للعودة إلى كتابه واستلهام صياغاته طوال سنوات وسنوات. لأن الصراع بين المعسكرين الشرقي والغربي، الهيليني والروماني الخالص، في الإمبراطورية الرومانية، لم يكن ليلعب هذا الدور الهام في تاريخ الفكر الأوروبى، لولم يجسده لنا بلوتارخ في تلك الصورة الحية، والشخصيات المقنعة، من لحم ودم وأعصاب.

لكن أهم ما يقدمه لنا بلوتارخ، وما يبلوره تحليل الباحث في الكتاب هو ما سماه «تلك الصورة الميلودرامية للصراع بين الشرق والغرب» وما أود أن أدعوه بالجذر الاستشراقي الباكر الأول لعملية شرقنة الشرق، أي رؤيته على غير حقيقته، ومن منظور غربي يهدف بالدرجة الأولى إلى خدمة مصالح الغرب، لا تصوير الشرق بأي شكل موضوعي، أو التعرف على صورته الحقيقية. فخطأ أنطونيو القاتل، أو المأساوي إذا ما استخدمنا التعبير الأرسطي، في نظر بلوتارخ هو حبه لكليوباترا، المرأة والملكة الشرقية.

وليست المسألة هنا مسألة أخلاقية، ولا هي نابعة من استنكار سلوك شائن يخون فيه الرجل زوجته الوفية، فنحن نعرف، من بلوتارخ نفسه، أن قيصر أوكتافيانوس كانت له أكثر من عشيقة، ولكنهن كلهن كن رومانيات، كما أن أنطونيو اتخذ من قبل أكثر من عشيقة، وكن كذلك رومانيات، ولم يثرن عليه غضب أي من الساسة، أو المؤرخين الرومان. أما ما لا يغفره له بلوتارخ، وما لم تغفره له روما بالتالي، فهو أنه فضل تلك المرأة المصرية كليوباترا «الشرقية»، على كل النساء الرومانيات، بما فيهن زوجته أوكتافيا الرومانية الفاضلة، وشقيقة قيصر. فرفض أنطونيو لأوكتافيا، نموذج الزوجة الرومانية التقليدية، وتفضيل كليوباترا عليها، حتى ولو كانت ملكة، هو الخطأ الفادح الذي لا يغتفر. لأن بلوتارخ لا يصوره باعتباره تفضيل امرأة على امرأة أخرى، وإنما باعتباره صفعة مهينة للحضارة الرومانية برمتها، ورفضها لصالح الحضارة المصرية، التي لايستطيع بلوتارخ، في تحيزه الأعمى لثقافته وحضارته، أن يعترف لها بالتفوق، وإن قدم في صفحات تاريخه، دون أن يدري، أكثر من دليل على تفوقها ذاك.

لهذا أقول أن البذور الأولى لنزعة الخطاب الاستشراقي لشرقنة الشرق كامنة في كتاب بلوتارخ ذاك، لأن من آليات هذه النزعة هي أن تعصبها لثقافتها يعميها عن رؤية حقيقة الثقافات والحضارات الأخرى. فأولى سمات هذا الخطاب الاستشراقي، هي رفض الواقع لصالح صورة مصطنعة له. وهذا ما نجده بالفعل في «سير» بلوتارخ. إذ يربط بين حب كليوباترا لأنطونيو، أو ما يسميه بسيطرتها عليه، وبين ما يدعوه بسحر الشرق المضمخ بالعطور والتوابل، المفعم بالبذخ الشرقي، الغارق في اللهو والترف الحسي والمجون. ويرجع سيطرتها عليه إلى قوى هذا السحر، وبالتالى يخرج المسألة من مجال العقل، إلى دنيا الخرافة والسحر.

ولو قرأنا ما يدعوه بلوتارخ بسحر كليوباترا، لاكتشفنا أننا في الواقع أمام سحر حضارة، تخضع الآخرين لتفوقها، ولإمكانياتها الراقية، بقدرة العقل والتحضر وحدهما، وليس بأي عمل غير عقلاني أو سحري راجع للفتنة، أو الجمال، أو التنويم، أو البذخ الحسي، كما يقول. اقرأ معي هذه الكلمات التي يصف فيها كليوباترا: «إن جمالها كما يقولون لم يكن في حد ذاته منقطع النظير، ولم يكن من هذا النوع الذي يبهر الأعين من أول نظرة. ولكن معاشرتها هي التي كانت سحرا آسرا. وإن جمالها، مع قوة إقناعها في الحديث، وشخصيتها المنعكسة في طبيعة سلوكها مع الآخرين، له شيء من النفاذ. وفي صوتها كانت هناك أيضا نبرات عذبة. أما لسانها فكان آلة موسيقية ذات أوتار متعددة. وكان بمقدورها أن تتحول إلى أية لغة تشاء، في سلاسة ميسورة. ونادرا ما احتاجت إلى مترجم، عندما كانت تقابل الأجانب، ولكنها كانت تجيب عليهم في أغلب الأحوال: سواء أكانوا أثيوبيين، أو تروجلوديتيين، أو يهودا، أو عربا، أو سوريين، أو فرسا، أو بارثيين. نعم فيقال أنها تعلمت لغات عدة شعوب أخرى» (ص١٣٩)

لايمكن أن يكون الأمر هنا هو أمر جمال فحسب. فنحن نعرف من بلوتارخ نفسه، وربما كان هذا هو سر حيرته، أن أوكتافيا كانت على درجة كبيرة من الجمال، بل وتفوق كليوباترا جمالا. لكن إذا كان جمال أوكتافيا هو جمال الجسد، فإن جمال كليوباترا ليس مجرد جمال الجسد وحده. إن بلوتارخ يكشف لنا، في كلماته نفسها، عن أننا هنا بإزاء سحر حضارة، لا سحر فتنة وجمال طاغ مدوخ. فنحن أمام امرأة استحالت كلماتها إلى موسيقى، تجيد سبع لغات غير اللغات المحلية المصرية، وكانت في هذا الوقت أكثر من لغة، هذا كله بالإضافة إلى اللغة اليونانية، أو المقدونية، التي كانت لغة العصر البطلمي كله.

والواقع أن تفاصيل هذه الحضارة الآسرة هي التي أوقعت أنطونيو في حبها، فهو في حقيقة الأمر أسير هذا التفوق الحضاري، الذي يقدمه لنا بلوتارخ في وصفة لنوعية الملابس، والمقاعد، وإعداد المائدة، وأنواع الأطعمة، وكيفية استقبال الحبيب، والعناية به، وطقوس الاحتفالات الكبيرة التي تقيمها له، ولقادته في قصرها، أو بالأحرى في قصورها. فالحضارة تسفر عن نفسها، وعن كل تفاصيلها الدقيقة والآسرة، من خلال المرأة عادة، فإذا كانت هذه المرأة ملكة ومحبة وقادرة، أصبح من المستحيل على جندي روماني جلف، كأنطونيو، لم يعرف غير ساحات المعارك، ومعسكرات الجند، واجتماعات الشراب الصاخبة، التي تتحول فيها اللذات الحسية، إلى أفعال بهيمية خالصة، أن يفلت من شباكها الآسرة، التي يتحول فيها اللهو إلى نوع من الفن الراقي، وتصبح فيها اللذات الحسية ضربا من الشعر، الذي تنفتح له بوابات الروح، والعقل، قبل الجسد.

وأصبح من العسير على بلوتارخ، الذي لم ير هذه الحضارة في تحققها، وفي أوج ممارساتها، أن يفهم كيف يهجر أنطونيو المرأة الرومانية النبيلة، التي تقوم بواجبها حتى آخر لحظة، والتي تعصى أخاها، للحفاظ على مصالح زوجها، وصيانة شرفه، من أجل تلك المرأة الشرقية التي لا يعرف عنها شيئا، ولا يستطيع فيما يبدو أن يعرف عنها شيئا. لأن المنظور الغربي الذي ينظر من خلاله إليها، يعميه عن رؤية حقيقتها التي يرفضها مسبقا، وهي أنها بنت حضارة وثقافة أرقى من حضارته، وأكثر إنسانية من ثقافته. فكيف استطاع الكاتب المسرحي أن يفلت من شرك هذه الرؤية الاستشراقية، التي صاغها المؤرخ، من مصالح النظام الذي يكتب له، فشوه بها الحقيقة؟

تطرح المعالجة الشكسبيرية لقصة أنتونى وكليوباترا قضية انطلاق الكاتب المسرحي العظيم، من رؤى وحدوس تقترب من الحقيقة، بقدر إخلاصها لمتطلبات الفن وحده. فلم يكن شكسبير هو أول الذين تعاملوا أدبيا مع هذه الشخصية الإنسانية الثرية، فقد سبقته معالجات كثيرة استقى معظمها معلوماته من رواية بلوتارخ لسيرة أنطونيو، وإنما تكمن عظمة شكسبير ليس في إخلاصه للمصادر التاريخية، وإنما في

مقدرته على تحدي معلوماتها، وعلى السباحة ضد التيار السائد في المعالجات الأوروبية المتعددة لهذه الشخصية، *والوصول إلى تفسيره الخاص والمتميز لها. فقد وقعت المعالجات الأدبية السابقة فى شراك* التحيزات البلوتارخية التي لم يحاول أحد تفنيدها، ولم تتوفر للكثيرين منهم البصيرة أو العبقرية التي تمكنهم من النفور من تحيزاتها، أو الشك في ما قدمته من معلومات.

فقد وصف دانتي (١٢٦٥ - ١٣٢١) كليوباترا في «الكوميديا الإلهية» بأنها امرأة داعرة، شبقة، مترفة، ووضعها في الطبقة، أو الدائرة، الثانية من الجحيم، مع الزناة المذنبين في صحبة سميراميس، وديدو، وهيليني، وتريستان، وباولو، وفرانشيسكا (الأنشودة الخامسة). أما بوكاشيو (٣١١٣-١٣٧٥) فقد عدها عاهرة تستحق نهايتها المروعة واعتبرها في كتابه (عن نهايات مشاهير الرجال)، مسئولة عن سقوط أنطونيو. ثم تناول كليوباترا بعد ذلك كتاب ايطاليون عديدون، أقل صيتا وشأنا، مثل جيامباتيستا جيرالدي (١٥٠٤-١٥٧٣)، والكونت يوليو لاندي، وشيزاري دي شيزاري، وغيرهم، فكان من الطبيعي أن يسيروا على نهج من سبقوهم من كبار الكتاب في التسليم بالمنظور البلوتارخي، وقبول تفسيره لشخصية كليوباترا، لا باعتباره رأي مؤرخ له أهواؤه، ولكن باعتباره الحقيقة المطلقة التي لا مماراة فيها.

أما في فرنسا، وانجلترا، فقد كانت المعالجات الدرامية مختلفة قليلا من البداية. ربما لأنهم على العكس من أحفاد الرومان، الذين لقنوا أن كليوباترا هي المسئولة عن انهيار بطلهم أنطونيو، لم يكن لهم في الأمر ناقة، ولا جمل. واستهوتهم قصة الغرام المشبوب، والعناصر السحرية التي انبثقت من بذخ الشرق، وترفه المدوخ. ومن هنا حاول الفرنسيون الذين بدأ تعاملهم مع قصة كليوباترا بمسرحية إتين جوديل Etienne Jodelle (١٥٣٢-١٥٧٣)، واستمر مع روبير جارنيه Robert Garnier (١٥٣٢-١٥٩٠)، أن يركزوا على قصة الحب والإرادة، وأن يتناولوا من خلالها موضوع الصراع التقليدي بين الحب والواجب. كما فعل الانجليز شيئا مماثلا عندما تناول قصتها تشوسر (١٣٤٥- ١٤٠٠)، ثم صامويل دانيال Samuel Daniel (١٥٦٢-١٦١٩)، قبل أن يستقر بها المقام عند عملاق المسرح الانجليزي العظيم وليام شيكسبير.

فقد قدم تشوسر صورة جميلة لكليوباترا، في «أسطورة النساء الطيبات»، باعتبارها نموذجا للنساء الصادقات في حبهن، الباقيات على عهدهن، مدى الحياة. وجعل قصتها مع أنطونيو، واحدة من قصص الحب الأبدي، بعد أن أسقط من رواية بلوتارخوس الكثير من التفاصيل التي تتعارض مع هذا كله، فلم يكن باستطاعة كاتب إنجليزي مثله، أن ينحو باللائمة كلها على امرأة عاشقة، جميلة، متحضرة، وأن يغفل أن أنطونيو رجل، عاقل، وبطل مغوار، ولا يمكن أن يتعامل معه كطفل، وقع في أسر السحر والخرافة. أما صامويل دانيال فقد صور مأساة كليوباترا على أنها مأساة كبرياء حزينة، حاول الشاعر أن يستخلص منها أكبر قدر من الحكمة، والتأملات الأخلاقية العامة عن الموت، ودورة الحياة.

ومع هذا كله فإن حقيقة قصة كليوباترا لم تظهر في أي نص أدبي غربي دون تجن أو تحيز بقدر ظهورها في مسرحية شكسبير الكبرى (أنطونيو وكليوباترا). لأن المسرحية التي رفدتها عبقرية شكسبير، وخبرته المسرحية الطويلة، إذ كتبها في أخريات حياته، تنهض على إقامة تعارض حساس ودقيق، بين روما ومصر: بين الكبرياء الرومانية، والرهافة الشرقية، بطريقة تفسر لنا الكثير من التباينات الحادة بين الشخصيتين، وبالتالي بين عالمين وحضارتين ينتميان إليهما، بل وبين الجنسين بالمعنى المزدوج للكلمة: أي المرأة والرجل من ناحية، والشرقيين والغربيين من ناحية أخرى. فمسرحية شكسبير ليست بأي حال من الأحوال إعادة إنتاج للمادة التاريخية التي استقاها من بلوتارخ، ومن غيره من المصادر التي تناولت هذا الموضوع قبله، وإن التزمت بالكثير من التفاصيل التاريخية، ولكنها دراسة درامية مدهشة في الضعف الإنساني، وفي العواقب الوخيمة التي تترتب على عجز الإنسان عن رفض الغواية: سواء أكانت غواية

الجمال، كما هي الحال بالنسبة لأنطونيو، أو شراك السلطة كما هو الأمر بالنسبة لقيصر، ولكليوباترا نفسها إلى حد ما.

ومن هنا فإن المسرحية ليست مجرد دراسة في عجز أنطونيو عن أن يقول لا لكليوباترا، ولكنها كذلك دراسة في عجز أوكتافيانوس قيصر عن مقاومة غواية الإنفراد بالسلطة، والإطاحة بشركائه الثلاثة في الانتصار على بروتس. وهي كدراسة في آليات الغواية والضعف الإنساني، تنطوي كما هو الحال في النصوص الشكسبيرية الكبرى، على دراسة في نقيض الفكرة نفسها: أي دراسة في الصلف، والعجرفة، ورغبتها الدامية في الانتصار على الرقة والرهافة، بل والحب نفسه. وهي قبل كل هذا وبعده مسرحية عن الحب لا تقل أهمية في هذا المجال عن (روميو وجولييت)، ولكن بعد أن تجاوزا سن المراهقة، واكتسب حبهما قدرا من النضج، والتعمق، والأبعاد الإنسانية المتعددة، وإن ظلت ثاوية فيه جرثومة الحب الرئيسية، وهي الاعتماد على البراءة، في مواجهة شرور العالم، وفي التعامل مع كل ما يوضع في طريقه من عقبات.

ولأن شكسبير أراد أن يستخدم المادة التاريخية، لينفذ من خلالها إلى الجوهر الإنساني الخالص، تحولت المادة التاريخية بين يديه، إلى أداة طيعة يفسرها وفق قوانين المنطق الإنساني، ومتطلبات الموقف الدرامي، لا وفق أهواء المؤرخ، أو مطامع السلطان. فقد لجأ شكسبير منذ البداية إلى استخدام تلك الثنائية في العنوان، فلم يمنح عنوان المسرحية لأنطونيو وحده، كما فعل الكثيرون قبله، وإنما وضع بطليه من البداية على قدم المساواة، وأداة العطف بينهما تحاول أن تجمعهما، ولا تنجح في الإجهاز على ما يفرقهما. بل إن الدراسة الإحصائية للنص تجد أنه كاد أن يوزع كلماته بينهما بالتساوي، فبينما ينفرد أنطونيو ب ٢٥٪ من النص، تقوم كليوباترا ب ٢٠٪ منه، بينما لا يعطي لقيصر غير ١٢٪، وإينوباريوس ١٠٪، ثم يوزع بقية الحوار بين ٤٥ شخصية ثانوية، اكتظت بها المسرحية، بطريقة دفعت المخرجين إلى أن يجأروا بالشكوى من صعوبة تنفيذها.

لكن هذه الشكوى، تنبئ عن إغفالهم لبعد هام في المسرحية، وهو التوازي بين عالمين كاملين، لا بين شخصيتين فحسب. ويوزع شكسبير موقع التركيز في البنية الدرامية بينهما بالتساوي، إذ يحتل أنطونيو المكانة المحورية في النصف الأول من المسرحية، ثم تنال كليوباترا هذه المكانة في نصفها الثاني. وهكذا، ومن البداية، نجد أن شكسبير قد أعاد بالتوازن الدرامي للحقيقة التاريخية موضوعيتها، واستكمل تلك الموضوعية ببقية السياق، وتطور الأحداث، وتصوير الشخصيات. فمحور العمل المسرحي عند شكسبير، كما هو الحال عند الكثيرين من الذين تناولوا مأساة أنطونيو، هو الصراع بين الحب والواجب، بين حياة الجندي الذي يتطلب منه دوره الصلافة والحدة والتقشف، وحياة المرأة العاشقة التي يوفر لها الملك والرقي الحضاري أبهى أشكال الرقة والبذخ والرفاهية.

فقد طرح شكسبير عن أفق مسرحيته من البداية تلك التحيزات الرومانية الفارغة عن كليوباترا، وقدمها في صورة المحبة المتفانية، والزوجة الوفية، بل والخلاصة المجسدة لحضارة على جانب كبير من الرقي. لذلك لم يجعلها شكسبير خطأ أنطونيو المأساوي، الذي أودى به كما فعل من سبقوه، وإنما بحث له عن خطأ آخر، كان قد وضع بذوره، في مسرحيته السابقة (يوليوس قيصر)، التي ظهر فيها أنطونيو الشاب، المندفع، والعنيد، ثم أحكم صياغته من خلال الموازاة بين أنطونيو وهرقل، الذي يشير أكثر من مرة إلى أنه ينحدر من نسله.

أما كليوباترا فقد أولاها شكسبير عناية فائقة، وكأنما ليرد عنها الظلم الذي لحق بها على أيدي من سبقوه. فلم يضعها على قدم المساواة مع أنطونيو فحسب، وإنما قلص دور أوكتافيا إلى أقصى حد، حتى لا

يشغل المتفرج عنها، بما قد يؤثر على تصوره لها. وفي مقابل تقليص دور أوكتافيا التي أفرد لها بلوتارخ قسما كبيرا من سيرته، نجد اهتمامه بكل كبيرة وصغيرة تتعلق بكليوباترا. وتحويله لكل الملاحظات التجريدية التى أوردها بلوتارخ عنها، إلى مشاهد تجسيدية، تترك في المشاهد أثرها العميق. فمن أدوات الشاعر المسرحي الفعالة، توزيع الأدوار بين السرد والتجسيد الدرامي، أي بين ما يروى في إشارة عابرة، وما يتجسد مرئيا أمام الناظرين. ويرى كثير من نقاد شكسبير، أنه نقل مركز الاهتمام بشخصية كليوباترا من عوالم الجنس، والسحر، التي سجنتها فيها المعالجات السابقة، إلى آفاق التناول الإنساني، والتحليل النفسي، لمكونات الشخصية، ودوافعها.

صحيح أنه احتفظ ببعض الجوانب الملغزة في شخصيتها، ولم يشأ أن يفك كلية طلاسم شخصيتها المحيرة، التي انحدرت إليه من بلوتارخ، لكن هذا الاحتفاظ استهدف التأكيد علي التنوع النهائي في شخصيتها، مقابل التبلور المحدود في شخصية أنطونيو. فإذا كان أنطونيو عنده هو «الفضيلة النهائية» المحددة والمحدودة، فإنها كانت «التنوع الذي لا حدود له» ولهذا التباين الحاد بين الشخصيتين، وهو تباين بين عالمين وجنسين كما ذكرت، كان من العسير أن يرى كل منهما الآخر كما هو، وإنما كما يفيض عليه من ذات نفسه. وهذا ما حقق أعلى درجات الندية، وإن حال، في الوقت نفسه، دون تحقيق التماهى في الحب، وهو من الشروط الأساسية لنجاحه.

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الباب الثالث والأخير من الكتاب، والذي يفرده المؤلف لتناول معالجة أحمد شوقي للموضوع نفسه، في مسرحيته الشهيرة (مصرع كليوباترا)، سنجد أننا بإزاء موقف من نوع جديد من القضية، يجلب إلى أفق المناقشة أهمية السياق الذي ينبثق فيه النص الأدبى. فلم يكن شوقي مجرد كاتب مسرحي يكتب عن كليوباترا، دون أن تكون له بها صلة، كما كانت الحال بالنسبة لمن سبقوه، ولكنه كان كاتبا يكتب عنها باعتبارها جزءا من تراثه الوطني. فشكسبير يجعل أنطونيو يناديها أكثر من مرة في مسرحيته بـ«يا مصر». والتوحيد بين كليوباترا وبين مصر، من المسائل التي لمسناها في حديث بلوتارخ عنها.

ومن هنا كان من الطبيعى أن يتناول شوقى المسرحية من منطلق وطني، بل ويحس بنوع من التوحد مع كليوباترا، على المستوي الرمزي، باعتبارها مصر، وعلى المستوي الشخصي كذلك. لأن شوقي نفسه كان ككليوباترا من أصول أجنبية، ولكن تلك الأصول الأجنبية لم تمنعه من الاعتزاز بمصريته، والمباهاة بها، كما فعلت الملكة السابقة. بل وقد تعرض بسبب ذلك للاتهامات في وطنيته، كما تعرضت كليوباترا لاتهامات بلوتارخ، وتحيزات الغرب ضدها. لهذا نجد أن كتابة شوقي لمسرحيته مصرع كليوباترا، تختلف من حيث المنطلق عن معالجات غيره من الكتاب، الذين لم تكن لديهم مثل تلك الدوافع للتوحد مع شخصية الملكة المصرية، أو الدفاع عن سمعتها. فدفاع شوقي عن مصرية كليوباترا، برغم انحدارها من أصول بطلمية، ينطوي في الواقع على دفاع عن الذات، وعلى رغبة في رد بعض الدين للوطن الذي ينتمي هو إليه، برغم وفود أجداده عليه.

وبعد أن يتعقب لنا الكتاب بشيء من التطويل والاستفاضة أصول شوقي الأسرية، ومصادر ثقافته، العربية منها، والكلاسيكية، ينتقل إلى التعرف على مصادره من الروايات المختلفة لقصة ما جرى لكليوباترا. ويشكك في اطلاعه على المصادر التاريخية، مدللا على أن مصدره الأول كان مسرحية شكسبير، وربما بعض المعالجات الفرنسية للموضوع. وإن كان الباحث لم يهتد إلى أي من الدلائل المقنعة، التي تساعد على تتبع أي من المؤثرات الثقافية المحددة على الشاعر، في تعامله مع موضوعه. ولكن الباحث بعد أن رجح اعتماد شوقي على المسرحية الشكسبيرية، لم يتحول بمنهجه إلى دراسة في المعارضات

الأدبية، وإنما واصل استخدام أساليب النقد المقارن فى التعرف على الفروق بين المسرحيتين، بالرغم من أنه لم تتوفر له سوى بعض الأدلة الترجيحية. لكن تلك قضية أخرى كما يقولون.

فالمهم الآن أن السياق الذي كتب فيه شوقي مسرحيته عام ١٩٢٧، بعد إعلان الاستقلال، ووضع دستور ١٩٢٣، وميلاد النزعة المصرية المستقلة، يفسر لنا سر مضي شوقي خطوة أخرى بعد شكسبير، أي بعد مساواة كليوباترا بأنطونيو، وذلك بوضعها هي في مكان الصدارة، ورد الاعتبار إليها، وإعادة حقوقها المهدرة باعتبارها «مصر»، كما سماها شكسبير. فـ(مصرع كليوباترا) تهتم بالدرجة الأولى بشخصية الملكة المصرية، وتريد أن تبيض ساحتها، إزاء شتى صنوف العدوان والتحيز، التي مورست ضدها، على مر الزمان.

فمسرحية (مصرع كليوباترا) تهدف إلي تقديم صورة مصرية لهذه الملكة، تنصفها مما علق بتاريخها من تشوهات. فلا تقدمها باعتبارها مجرد عاشقة إنسانية متفانية في الحب، وإنما تفسر حبها من منظور سياسي وطني، يستهدف تأجيج الصراع بين قادة الإمبراطورية الرومانية، حتى تنفرد مصر بالسلطة على الشرق كله. ولكن نبل القصد وحده لا يصنع مسرحا جيدا، لأن المقارنة بين المسرحيتين تسفر عن أن المواجهة بين العالمين في مسرحية شكسبير، قدمت من الإنصاف لكليوباترا، أكثر مما قدمته الصورة المقلوبة لتحيزات بلوتارخ، والتي نجد مثالا لها في مسرحية شوقي. فمقلوب التحيز تحيز من نوع جديد، وليس تصحيحا لأخطائه. فبدلا من أن تقيم المسرحية توازنا دراميا، يأخذ في حسابه أهمية المواجهة بين دوافع الملكة الوطنية، وعواطفها المشبوبة. وقعت في شرك الاستقطابات السهلة، التي جعلت كليوباترا رمزا لمصر، وأنطونيو رمزا للأجنبي المستعمر. مما نجمت عنه بعض التناقضات التي دلفت من علاقتها بأنطونيو ذاك، بالرغم من كل الاستهانات الواضحة بالمعلومات التاريخية، ومن إسراف النص في استخدام المسموحات والرخص الدرامية في هذا المجال.

لكن المهم أن دفاع شوقي عن الملكة قاده إلى رسم صورة جميلة لها، باعتبارها شخصية بالغة الفتنة والنضارة، معتزة بنفسها، وواثقة من جمالها، إلى أقصى حد. كما أنه دافع عن طهر علاقتها بحبيبها، بالرغم مما سببته له هذه العلاقة على المستوى الرمزي للمسرحية من إشكاليات. فقد حاول أن يتغلب على تلك الإشكاليات من خلال استخدامه للحبكة الثانوية، التي أدار فيها علاقة حب مصرية خالصة بين حابي وهيلانة، حاول أن تكون نهايتها السعيدة، عزاءا عما آل إليه مصير كليوباترا نفسها. وإن كان هذا التناقض الظاهر بين الحبكتين الرئيسية والثانوية لمسرحيته قد جنى على البنية الدرامية لها. كما جنى عليها هذا التناقض الظاهر بين كلاسيكية الصياغة الشعرية والعروضية، ورومانسية المنطلق، والبنية الدرامية. وحاول أن يتغلب بالإسراف في تمجيد كليوباترا لفظيا، والإكثار من الغنائيات التي تشيد بجمالها وأعمالها، على ما في مسرحيته من ضعف في البنية الدرامية. وهي أمور لا نستطيع التمادي في تعديدها من موقف الصرامة المسرحية المعاصرة، فقد كان شوقي رائدا غير مسبوق في مجال المسرح الشعري العربي.

وأخيرا تبقى قصة كليوباترا تنتظر من يكتب مأساتها شعرا أو نثرا، في اللغة العربية، بصورة تستطيع أن تحقق لسلامة القصد إمكانية التجسد في بناء درامي، قادر على أن يرد لهذه الملكة المصرية حقها، كرمز لحضارة زاهرة، وكنموذج إنساني ثري وفريد في الوقت نفسه.

القاهرة ١٩٩٠

❖

«جونتر جراس»
والكتابة والسياسة

ليس غريبا أن يصدر هذا الشهر كتاب جديد، للكاتب الألماني المعروف جونتر جراس، بعنوان (عن الكتابة والسياسة On Writing and Politics) (*) بالرغم من أنه حقق شهرته ككاتب روائي وقصصي بالدرجة الأولى. فقد طرح تصدر جونتر جراس للمظاهرات المطالبة بعدم نصب الصواريخ النووية الأمريكية «يرشنج» في ألمانيا الغربية، طوال العام الماضي، قضية دور الكاتب المعاصر في الحياة العامة لوطنه من جديد، في ألمانيا وغيرها من الدول الغربية. بعد أن ساد الاعتقاد لفترة طويلة، وخاصة بعد سنوات عديدة من الازدهار الألماني، وتحقيق دولة الرفاهية الاجتماعية، بأن على الكاتب أن يتفرغ لقضايا فنه، وألا يشغل نفسه بغير الهموم الإبداعية والجمالية. وأن قضية الكاتب المهموم بما يدور في مجتمعه، المشغول بكل ما يحدث لبني جنسه، في كل مكان، المؤمن بأن الانتقاص من حرية إنسان في أقاصي الأرض، يؤثر على حريته وعلى فاعليته، ليست إلا تقليعة فرنسية، وأنها ماتت بوفاة سارتر آخر المؤمنين بها، ويتراجع اليسار أمام زحف اليمين المدعوم بصعود ريجان وثاتشر إلى الحكم.

لكن يبدو أن جونتر جراس، الكاتب والموقف، يؤكد أن هذه القضية لم تمت، وأن الكاتب الحقيقي ضمير حيّ، لا لشعبه وحده، ولكن للإنسانية جمعاء، تؤرقه مشاكلها، وتمسه كل مظالمها. فموقفه من قضية نصب صواريخ «كروز» و«بيرشنج» في أوروبا ليس جديدا عليه. فقد سبق له أن شارك في العديد من تظاهرات أنصار المحافظة على البيئة، والذين عرفوا باسم الخضر، أو الحزب الأخضر ـ لون الطبيعة ـ في ألمانيا. لأنه يشاركهم القلق على مصير عالمنا الذي تجهز فيه حماقات الإنسان على التوازن البيئي المعقد، وتقتل سحب الثلوث، التي يصنعها بسياراته ومصانعه، الأشجار والحيوانات. وتساهم حتى في تآكل المباني التاريخية العريقة، والكاتدرائيات العملاقة.

هذا الإنسان الشره إلى التقدم الحضاري، الغافل عن تأثير شرهه على البيئة التي يعيش فيها، وعلى مستقبله هو قبل أي شيء آخر، يريد من يوقظه، ومن يبدد استنامته إلي دعة إنجازاته الحضارية التي يعشي بريقها بصيرته، ويكشف له عن الموت الذي يتخلق، كمارد مخيف، تحت سطح هذه الإنجازات الخادعة. وهذا هو دور الكاتب الحقيقي في العالم الغربي الذي حقق قدرا كبيرا من التقدم والحرية. وهو دور مغاير بالطبع لدور الكاتب في عالمنا الثالث الذي مازال يرزح تحت وطأة التخلف والعسف والظلام. مغاير له من حيث طبيعة القضايا التي على الكاتب إثارتها والدفاع عنها، ولكنه مماثل له من حيث الجوهر. أن يكون الكاتب ضمير أمته، وحادي عصره. وأن يقرع ناقوس الخطر، مهما كان هذا الخطر. فاستبداد الحاكم

لا يقل ضررا بالإنسان عن استبداد صاحب المصنع بالطبيعة، ومصادرة حرية الإنسان تناظرها عملية الإجهاز على ما توفره له الطبيعة من موارد.

والواقع أن جونتر جراس الذي ولد في جدانسك ببولندا ـ عندما كان اسمها دانتسج وكانت تابعة لألمانيا ـ في ١٦ أكتوبر عام ١٩٢٧ من أكثر كتاب ألمانيا المعاصرين انشغالا بقضايا واقعه السياسية. ولذلك فليس غريبا أن يصدر الآن كتابا جديدا يجمع فيه بعض كتاباته في هذا المجال، ويقدم له الكاتب الموهوب سلمان رشدي، أو بالأحرى يقدم لطبعته الإنجليزية. كما أجري معه سلمان رشدي حوارا طويلا، أذاعه التليفزيون الإنجليزي مؤخرا بمناسبة صدور هذا الكتاب الجديد. وقبل أن نتريث قليلا إزاء ما يقدمه جونتر جراس في كتابه الجديد هذا، علينا أن نتعرف أولاً على كاتبه الذي لا يعرف عنه القارئ العربي الكثير، برغم أهميته الكبيرة، فى واقع الأدب الألماني المعاصر، بل وفي واقع الأدب الغربي برمته.

وجونتر جراس كاتب متعدد المواهب، فهو روائى وقصاص فى المحل الأول، ولكنه شاعر أيضا، وكاتب مسرحي، ونحات، ورسام، ومع ذلك، أو بالأحرى بسبب هذا التعدد الخصيب ما كان باستطاعته أن يتجنب السياسة أيضا. لأنه ما أن صدرت روايته الأولى (الطبلة الصفيح) عام ١٩٥٩ وهو في الثانية والعشرين من عمره، حتى وجد نفسه، دون أن يشعر، المتحدث الأدبي، باسم الجيل الألمانى الذي نشأ في عصر النازية الهتلرية، والذي استطاع النجاة من ويلات الحرب العالمية الثانية. فقد أهلته مسيرة حياته، وتفتح موهبته، ونضجها الباكر للقيام بهذا الدور، دون اختيار واعٍ منه. حيث انضم، أو على وجه الدقة ضُم ـ بالضمّة ـ جونتر جراس في مدينة دانتسج، التى ولد ونشأ فيها، عندما كانت جزءا من ألمانيا، إلي حركة الشباب الهتلرية. ثم جُند، وهو في السادسة عشرة من عمره، وجُرح في إحدى معارك الحرب، ثم وقع في الأسر. وبعد نهاية الحرب درس الفن التشكيلي في دسلدورف، ومارس العديد من الأعمال اليدوية، مثل قطع أحجار المقابر، والنقش عليها، والعزف على الطبلة في إحدى فرق الجاز الناشئة.

وفى هذه الفترة الباكرة من حياته بدأ جونتر جراس يقرض الشعر، ولكنه لم يتمكن، رغم تشجيع جماعة الكتاب الألمان المعروفة باسم «جماعة ٤٧» له، من تحقيق أيّ نجاح ملحوظ في مجال الإبداع الشعري. كما واصل عمله التشكيلي في مجال النحت، على الأخص؛ وكتب عددا من التمثيليات الإذاعية، التي أصبح بسببها من كتاب الإذاعة الألمانية المرموقين في الخمسينيات. لأنه نجح فيها في مزج العنف والفكاهة في ملاهٍ إذاعية مثيرة للضحك وممتعة حقا، ولكنها تنطوي في عمق الأعماق منها على حس مأساوي عميق، به مسحة عبثية لا تخطئها العين. وقد أسفرت بعض ملامح هذه التمثيليات الإذاعية الباكرة عن نفسها، في عدد من مسرحياته اللاحقة.

وفي عام ١٩٥٦ سافر جونتر جراس إلى فرنسا، حيث قضي عدة سنوات في باريس. وكتب هناك روايته الأولى (الطبلة الصفيح)، وهي على وجه الدقة روايته الأولى المنشورة، لأن جراس كتب قبلها، وهو في الرابعة عشرة من عمره، رواية لم ينشرها، وإن اتسمت بالشغف بالموضوعات الغريبة والمقبضة. لكن روايته الأولى المنشورة، والتي ظهرت لأول مرة عام ١٩٥٩، ما لبثت أن لفتت إليه أنتباه النقاد والقراء على السواء. وحظيت بقدر كبير من الاهتمام داخل ألمانيا وخارجها. ذلك لأنها رواية مؤثرة، وجميلة، بحق. تتسم بقدر كبير من التجريب في البناء، والتنويع في الأسلوب، والمبالغة في تحوير التجارب الشخصية. لتقدم لنا، عبر هذا كله، صورة فذة للحياة الألمانية البولندية المزدوجة، التي تعيشها مدينة دانتسج ـ جدانسك التي تعانى من نوع غريب من انشطار الهوية القومية. وكيف تتسلل آليات النازية ورؤاها فيها إلى قلب التركيبه الأسرية ذاتها. كما تصور لنا الرواية النزيف القيمي، والإنساني، الذي عانته هذه المدينة، طوال سنوات الحرب. وتصور لنا قدوم الروس إليها، واستيلاءهم عليها في نهايتها، أي نهاية الحرب وليس نهاية

الرواية. لأن الرواية تستمر إلى منتصف الخمسينيات لتقدم لنا مناخ التواطؤ الذي انبثقت منه وفيه، المعجزة الألمانية.

وتغطي هذه الرواية في الواقع فترة زمنية طويلة، تستغرق الأعوام الثلاثين الممتدة من ١٩٢٥ حتى ١٩٥٥، وهي فترة بالغة الأهمية في تاريخ ألمانيا المعاصرة. أو بالأحري تمتد من ميلاد بطلها وراويها، القزم الغريب «أوسكار ماتسيراث»، لأن الرواية محكية بالضمير الأول، حتى بلوغة الثلاثين من عمره، عام ١٩٥٤. وهو قزم غريب حقا لأنه يرفض النمو، وإن اعتقد مواطنوه أن توقفه عن النمو، راجع إلى سقطة قديمة، أثرت عليه. لكنه لايأبه بهذا، ويواصل اللعب بطبلته الصفيح، رافضا أن ينمو، ليصبح واحداً من عالم البالغين الغريب. وترافق غرابة تفكير «أوسكار»، مجموعة من الأحداث الغريبة، وخاصة الميتات العبثية. إذ تموت أمه، بسبب إسرافها في أكل السمك، ويموت والده المفترض الأول (يان برونسكي) عندما يطلق عليه الرصاص، باعتباره من أعضاء المقاومة، بينما حاول بكل جهوده أن يتجنب أي صلة بالمقاومة. أما والده المفترض الثاني ـ ولا غرابة في هذه الرواية من افتراض أن له أكثر من أب ـ وهو الفريد ماتسيرات، فانه يموت مختنقا، عندما تتوقف في حلقه شارته النازية، التي حاول ابتلاعها. أما الخضري، جريف، فإنه يموت منتحرا على الميزان التي يستعمله في وزن أقفاص خضراواته.

وفي نهاية هذا كله يحكم على «أوسكار»، بسبب جريمة لم يرتكبها، بأن يحجز في مصحة عقلية. وكأن محاولة هذا البطل الغريبة ـ إن صح إطلاق لقب البطولة على شخصيته المضادة لكل عمل بطولي ـ لأن يعقل هذا العالم غير المعقول، لابد وأن تفضي به إلى الجنون. وتقدم لنا الرواية كل هذه الأحداث الغريبة، ذات الدلالات الرمزية الخصيبة، وكل هذه التنويعات المتباينة على لحن الموت والدمار، من منظور راوٍ، يمكِّنه انفصاله عن العالم الخارجي، من تأمله وتعريته، والتعليق عليه بحرية. كما تقدم في الوقت نفسه تاريخ حياة أوسكار الغريب هذا من منظور مدينة دانسج ـ جدانسك التي يعيش فيها، والتي يكشف لنا بانفصامه الغريب عنها، الكثير من أسرارها النفسية، والجنسية على السواء.

إذ يسري في نسيج هذه الرواية الشائقة، المترعة بجمحات الخيال الفوضوية، قدر ملحوظ من التعاطف الإنساني، والصرامة الأخلاقية، التي جعلت جونتر جراس يحظي بحق بلقب «ضمير جيله». لأنه استطاع أن يجسد، في هذه الرواية، صورة المرحلة النازية، كما تنعكس على وجدان الجيل الألماني الذي ولد على الأعراف الفاصلة بين التورط والبراءة؛ والذي كان صغيرا فلم يشترك في كل ما حدث بالمرحلة النازية، ولكنه كان واعيا إلى الحد الذي لا يمكن معه إنكار مسؤوليته عنها، أو التنصل منها كلية، أو التملص من تأثيرها المدمر عليه. وكان هذا هو سر نجاح هذه الرواية وحصولها ـ حتى قبل نشرها ـ على جائزة «جماعة ٤٧» الأدبية.

ثم تتابعت بعد ذلك أعمال جونتر جراس الأخرى، فنشر عام ١٩٦١ رواية قصيرة بعنوان (قطط وفئران) أضاف لها فيما بعد عنوانا فرعيا يقول بأنها الجزء الثاني من ثلاثية دانتسج. ليشير إلى وجود علاقة بينها، وبين روايته الأولى (الطبلة الصفيح)، وروايته الثالثة (سنوات الكلب). وهي علاقة غير مباشرة. لا تعتمد. كما هو الحال في الثلاثيات الروائية. على تتابع أحداث قصة معينة، أو على عرض مراحلها المختلفة، أو على وحدة شخصياتها. وانما تعتمد على وحدة المكان، ووحدة الفترة الزمنية، لتقدم من خلال عوالمها المختلفة، والمتباينة، أبعاد الأزمة الألمانية المعقدة: أزمة بلد لا يستطيع الفكاك من أهوال ماضيه القريب، ولا يفتأ يحاول أن يسبر أغواره، ويحلله، حتى يخفف من عقد الذنب التي تنوش روح أجياله الجديدة، إن لم يتمكن من القضاء عليها كلية.

وتنهض العلاقة بين الروايتين، الأولى والثانية، على التضاد، وليس على المشابهة أو التماثل. لأن القزم «أوسكار»، بطل الرواية الأولى، هو النقيض الكامل للعملاق الضخم «يواكيم ماهليك» بطل (قطط وفئران) والذي يعاني، رغم ضخامته، من تشوه من نوع خاص، يتمثل في بروز تفاحة آدم عنده بشكل شاذ. وإن كان، على العكس من «أوسكار»، يستفيد من هذا العيب الخلقي، في تحقيق مطامحه، والارتقاء في وظيفته العسكرية. فإذا كان «أوسكار» يرفض كل المؤسسات الاجتماعية، فإن «يواكيم» موجود في قلب أكثرها مؤسسية، وهي المؤسسة العسكرية. وإذا كان بطل (الطبلة الصفيح) هو الراوي، القادر بطبيعته المتميزة على الانفصام عن عالمها، فإن اندماج بطل (قط وفئران) في العالم الروائي الذي يقدمه، لا يؤهله لأن يكون راويا له، ومن هنا يروي صديقه القصة هذه المرة، ويحتفظ، في روايته لها، بالكثير من خصائص جونتر جراس الساخرة.

أما الرواية الثالثة في هذه الثلاثية، (سنوات الكلب)، فقد نشرت عام ١٩٦٣، ونالت ـ كروايته الأولى، وعلى عكس روايته الثانية، التي لم تحظ بنجاح واسع ـ نجاحاً كبيرا، وهي رواية طويلة شائقة. تنقسم إلى ثلاثة أقسام، لكل منها راويه الخاص. وهي لذلك ثلاثية قائمة بذاتها، ولكنها جزء من ثلاثية دانتسج الأشمل في نفس الوقت. وتغطي هذه الرواية الملحمية فترة زمنية طويلة، تبدأ أثناء الحرب العالمية الأولى، وتنتهي بعد الحرب العالمية الثانية بعدة سنوات. ويبدأ القسم الأول، من هذه الرواية الملحمية، بمحاولة بطل هذه الرواية الغريب، الذي يكتب اسمه بعدة طرق مختلفة، تشير إلى نوع من تميع الهوية، لأن يحكي لنا قصة طفولة «إيدي آمسيل» و«والتر ماتيرن»، ولا نكتشف، إلا قرب نهاية الرواية، أن «أمسيل» هو نفسه الراوي «بروكسل» ذو الاسماء الثلاثة. ولكننا برغم تميع الهوية هذا، وصراع الصبيين «أمسيل» و«ماتيرن» نعرف الكثير عن المناخ الذي عاشته دانتسج أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها.

ثم يجيء القسم الثاني والذي يدور في سنوات الاشتراكية القومية، أو صعود النازية واستشرائها. وهو مكتوب على هيئة مجموعة من الرسائل، التي كتبها «هاري لايبينو» إلى «أورسلا بوكريفيك»، والتي نعرف منها الكثير عما دار في فترة الحرب، وعن تاريخ «ماتيرن» وهجمومه الوحشي على «أمسيل» الذي يؤدي إلى اختفاء الأخير، وتنكره، أو بالأحري تلبسه لشخصية خامسة أخرى. وفى هذا القسم يظهر كلب العنوان، باعتباره إحدى الشخصيات الأساسية في العمل. إذ تكرس الرواية قدرا كبيرا من هذا القسم لوصف هذا الكلب الالزاسي الكبير «هراس». ليس فقط لعلاقته الهامة بـ«أورسلا»، ولكن أيضا لأنه والد الكلب البوليسي «برينتس» الذي أصبح كلب هتلر الأثير، ولأنه يموت مسموما، لأسباب سياسية، إذ يقدم له «ماتيرن» السم بعد طرده من الحزب النازي.

أما القسم الثالث، فيرويه لنا «ماتيرن»، الذي صاحب كلب هتلر «برينتس»، بعد أن تخلي الكلب عن هتلر، في برلين، عام ١٩٤٥، والذي غير اسمه ـ أي الكلب ـ إلى «أفلاطون». وأخذ يتنقل بصحبته في شتي أنحاء ألمانيا الغربية، جاعلا من مدينة كولون مركزا لهذه التنقلات، أو الجولات، أو التهويمات، التي تستهدف القيام بحملة خاصة، وغريبة، لتخليص ألمانيا من كل آثار النازية، وسماتها، وملامحها. كما تنطوي في الوقت نفسه على مغامرات شبقية مذهلة. لكن ماضى «ماتيرن» النازي، ما يلبث أن ينكشف، أثناء مناقشة فكرية، إذاعية، يحاول جراس أن يسخر فيها، من المجادلات الفكرية الطويلة، التي أثقلت الحياة الثقافية الألمانية، في بداية الستينيات. فيقرر «ماتيرن» بعد هذا أن يترك ألمانيا الغربية، ويذهب إلى ألمانيا الشرقية.

وعبر هذه الأجزاء الثلاثة، نتعرف، لا على تاريخ شخصيات الرواية، الذي يمتد إلى مايقرب من نصف قرن فحسب، وإنما أيضا على أزمة الهوية الألمانية، عقب انتهاء مرحلة بناء مادمرته الحرب، وبروز ما

عرف باسم «المعجزة الألمانية». وتتعرف أيضا على الثمن الفادح الذي دفعته ألمانيا، لقاء هذه المعجزة. لأن الرواية تكشف لنا، في نهايتها، عن مصنع تحت الأرض، أقامه «أمسيل» لإنتاج أنواع غريبة من «خيالات المآته» الميكانيكية. كائنات شبحية، لا تخيف طيور الحقول وحدها، ولكنها تبث الرعب في نفس «ماتيرن» الذي يصف هذا المصنع بأنه جحيم حقيقي. فتحت السطح البراق للمعجزة الألمانية، هناك حجيم من الرعب الروحي، والمخاوف المتأصلة، من أن ثمة شيئا في الشخصية الألمانية نفسها، يستعصي على الفهم، ويزدهر على الوحشية والعنف.

ومع أن ثلاثية دانتسج قد اكتملت بهذه الرواية الملحمية الكبيرة، التي جسدت حاضر الشخصية الألمانية وهمومها، فإن روايته الرابعة (تخدير موضعي) التي ظهرت عام ١٩٦٩ تعد تكملة لهذه الثلاثية الروائية، برغم أنها لا تتخذ من دانتسج مرتكزا مكانيا لعالمها الروائي، إذ تدور في برلين. وبالرغم من أنها تختلف عن الثلاثية، من حيث البناء، والموضوع، معا. صحيح أنها تعتمد، بدرجة كبيرة، على خيالات جونتر جراس الخصيبة، والتى قدمت الروايات السابقة عينات منها، ولكنها تعتمد أكثر على الحوار الممزوج بالألم والهلوسات. إذ تدور الرواية في مقعد طبيب الأسنان، والتخدير الموضعي، الذي يشير إليه العنوان، هو تخدير الفك، الذي يخضع له من يعالج أسنانه، أو يخلعها. ومن خلال الحوار بين الراوي «شتاروش» وطبيب الأسنان الذي يجسد حلم المهنيين بالسيطرة على العالم، واعتقادهم الراسخ بأن لديهم حلولا لكل مشاكله، من خلال نظام محكم للرعاية والخدمات الصحية، من خلال هذا الحوار غير المتكافئ، يتخلق عالم الرواية، ويتخلق معه الصراع بين الحلم الألماني، والواقع الألماني، بين الذين ينادون بالهدوء، وترك الماضى حتى يذوي وحده، والذين يطالبون بالفاعلية، وكشف كل المسارب التي قد يولد من خلالها هذا الماضي من جديد.

وتضج الرواية بالجدل الفكري والثقافى الذي عاشته ألمانيا أثناء فترة التحالف العظيم (بين ١٩٦٦ ـ ١٩٦٩)، وتسري فيها كل تيارات الاحتجاج التي شهدتها هذه الفترة. الاحتجاج ضد كل رموز الاشتراكية القومية القديمة، أي النازية، والاحتجاج ضد رموزها الجديدة، التى تمثلت في حرب فيتنام. إذ تقدم الرواية صورة شائقة لأفكار الحركة الطلابية وتياراتها المختلفة، من خلال أنماط الطلاب العديدة التي نتعرف عليها في طلبة بطلها «شتاروش» الذي يعمل بالتدريس. وخاصة من خلال أبرز هؤلاء الطلاب «فيليب شيرباوم» الذي يريد أن يحرق كلبه، في أهم شوارع برلين الغربية، «كور فورستردام»، حتى يوقظ، أو بالأحرى يصدم، أهل برلين الذين يرتبطون ـ كما يقول ـ بالكلاب، أكثر من ارتباطهم بالبشر، أو اهتمامهم بما يحدث لهم.

ويعتمد بناء هذه الرواية على الحوار، الذي يقطعه مونتاج من الخيالات، والذكريات، تارة، ومن أحداث الواقع، التي تقتحم على المتحاورين عزلتهم، فى غرفة طبيب الاسنان، تارة أخرى، حيث تظهر هذه الأحداث على شاشة التليفزيون الموجودة في هذه الغرفة. ليخلق حضورها العديد من المفارقات، التي تثري الحوار الدائر في هذه الغرفة، وتمنح التخدير الموضعي بها، أبعاداً رمزية، ودلالية، متعددة. كما أن اتخاذ برلين مرتكزا مكانيا لهذه الرواية، مكّنها من استقطاب ما يجري في شقيّ ألمانيا في مرحلة الستينيات، وإن لم تفلت الرواية كلية من بعض ذكريات دانتسج، وكأنها تريد الإشارة إلى أن انقطاع صلة هذا الحاضر، بتلك المدينة، لا يعني قطعها كلية. وأن هناك علاقة واهنة بين (تخدير موضعي) وروايات جراس الثلاثة السابقة، وهي علاقة رؤية، وعلاقة اهتمام بقضية إشكالية الهوية الألمانية المعاصرة، وموقفها من الماضي، ومن الحاضر معاً.

وفي عام ١٩٧٢ نشر جراس روايته الخامسة (من يوميات قوقع)، وهي أكثر رواياته ذاتية، كما أنها تمزج بين الأسلوب الوثائقي، وأسلوب قصص الأطفال. إذ تعتمد منذ عنوانها على شخصية القوقع، البزّاقة،

أو الحلزون، وهومن أحب الشخصيات في قصص الأطفال فى ألمانيا، ومن أكثرها شعبية. وتلجأ هذه الرواية في بنائها إلى أسلوب الإجابة على التساؤلات التي يوجهها أبناء الراوي له، ومن خلال هذه الإجابات، تتداخل القصص والحكايات التي يمتزج فيها ماضي مدينة دانتسج، وما حدث فيه من مجازر مرعبة، بحاضر جونتر جراس في ألمانيا، ودوره في انتخابات عام ١٩٦٩، التي حاول فيه أن يعمل بنشاط لصالح حزب ويلي برانت، وقضايا الإصلاح السياسي التي دارت مناقشتها أثناء هذه الفترة، وكذلك تأملات عن الحزن، والميلانخوليا، تثيرها لوحة الرسام الألماني الكبير ألبريشت دورار Albrecht Durer (١٤٧١-١٥٢٨) الشهيرة عن الميلانخوليا بمناسبة العيد المئوي الخامس لميلاد دورار. ومن خلال هذا لمزيج الغريب، من الوقائع، والتأملات، والذكريات، يواصل جونتر جراس تناوله الروائي لقضايا ألمانيا، ولدورها في أوروبا، وفي العالم من بعدها.

أما رواية جراس السادسة (المتعثر) أو (المتخبط) فقد صدرت عام ١٩٧٧، وهي رواية تختلف كلية عن بقية روايات جراس السابقة، وإن اتفقت معها من حيث اهتمامها الواضح بالقضية الاجتماعية، والسياسية، المطروحة على المجتمع الألمانى إبان صدورها. فهي عمل يعتمد على الخيال، أكثر من اعتماده على الواقع. كما أن عددا كبيرا من نقاد جراس يعتبروها أهم رواياته، وأكثرها ثراء ونضجا. إذ تستلهم هذه الرواية الموروث الشعبى الألمانى، وتطرح من خلال تياراته التحتية العميقة أحدث القضايا التي تشغل المجتمع الألمانى المعاصر، وهى قضية الحركة النسائية وتحرير المرأة.

فالمتخبط أو المتعثر الذي يشير إليه عنوان هذه الرواية هو بطل الحكاية الشعبية الألمانية عن «الصياد وزوجته». وهي حكاية عن تحول النمط المثالي للذكورة، إلى مدافع صنديد عن قضية المرأة. وتحاول صياغة جراس الحديثة لهذه الحكاية القديمة، والتي تعتمد على استعمال حيلة النهايات المتباينة، وطرح التطورات المحتملة للحدث الواحد، أن تقدم تصورا جديدا لقضية المرأة، والموقف الاجتماعي منها. فإما أن تستمر سيطرة الذكر، وإلا فإن الأنثى ستحتل مكانه، ولكنها ـ لمرارة المفارقة ـ سترتكب أخطاء ذات طبيعة ذكرية.

فالمشكلة الأساسية في طروحات الداعين إلى قضية تحرير المرأة هي أن هذه الطروحات تحاول استبدال نظام سيطرة الرجل الذي ضاقت به الأنثي. ولكنها لا تطرح بديلاً جذريا لهذا النظام، وإنما تتصور أن الحل كامن في الصورة المقلوبة له؛ أي سيطرة الأنثي، وبنفس آليات سيطرة الرجل، وبالتالي بنفس سلبيات هذا النظام السلطوي التراتبي. فالإشكالية الفلسفية التي تطرحها هذه الرواية، هي أن الأساس الفكري لحركات تحرير المرأة الأوروبية، أساس خاطئ في جوهره، لأنه ينهض على مقلوب فكرة سيطرة الرجل. وإذا كانت فكرة ما خاطئة، فإن مقلوبها ليس صحيحا بالضرورة. لأن مقلوب الفكرة يحافظ في الواقع على بنيتها الأساسية، ويبدل فحسب من أوضاع الأطراف الفاعلة في معادلتها الجائرة، دون أن ينقض جوهر هذه البنية، ويبدل صيغتها، ويجهز على علاقات القوى فيها.

وبالإضافة إلى هذه الروايات العديدة نشر جونتر جراس عدة دواوين شعرية رسم بعض قصائدها بنفسه. كما نشر عدداً من المسرحيات، كان من بينها (تفضيل الدجاج البري)، و(الطوفان)، و(تبقي عشر دقائق على البقرة)، و(الطباخ الشرير)، ثم مسرحية (قبل الحادث) التي نشرها عام ١٩٦٩. لكنه مالبث أن أدرج معظم مادتها بعد ذك في روايته (تخدير موضعي). وكذلك مسرحية (العم ... العم). لكن أهم مسرحياته، وأكثرها دلالة على التزامه ككاتب، وعلى إيمانه بضرورة أن يتخذ الكاتب موقفا واضحا من كل ما يدور في مجتمعه، وألا يقف موقف المتفرج السلبي، من الأحداث التي تدور حوله، فهي مسرحية (البلبيون يتدربون على الثورة: مأساة ألمانية) عام ١٩٦٦. ويتدربون على الثورة في عنوان المسرحية مأخوذة من كلمة

التدريب أو بالتحديد «البروفات» أو التدريبات التي تجري عادة على المسرحيات. وتدور هذه المسرحية التي لم تحظ بنجاح كبير عندما عرضت على المسرح، حول هذا الموضوع بالذات: موقف الكاتب مما يدور في مجتمعه.

فبطل هذه المسرحية هو برتولد بريخت، الكاتب المسرحي الألماني العظيم، الذي يعتز به جراس، ويعترف بتأثره به، ويدينه عليه. ولكن هذا كله لا يمنع جراس من انتقاد كاتبه المفضل بشدة، والتعامل مع أحد مواقفه الخاطئة بصرامة. فالموقف الذي تتناوله هذه المسرحية، هو موقف بريخت، الذي تسميه المسرحية «بالريّس»، أثناء انتفاضة العمال في برلين الشرقية في ١٧ يوليو عام ١٩٥٣. تلك الانتفاضة التي وقعت على بعد خطوات من مسرح بريخت المعروف «البرلينر انسامبل» فى هذه المدينة. ولكنه لم يعبأ بها، وظل مشغولاً بإخراج إعداده الثوري لمسرحية (كوريولينوس)؛ بينما تجاهل التمرد العمالى الثوري الذي يحدث خارج مسرحه. وقد ساهم تجاهله لهذا التمرد، وإحجامه عن إعلان موقفه منه، في اخفاق التمرد، وتحوله إلى مجرد «بروفه» مؤسية، لانها «بروفة» لم تتمخض عن ثورة حقيقية، وإنما عن مأساة ألمانية كما يشير عنوان المسرحية الفرعي.

ومن هنا فإن جونتر جراس، الذي يدين بوضوح عزلة الكاتب عن قضايا مجتمعه، والذي ينتقد في مسرحيته (الطوفان) كل الحذلقات الكاذبة، لا يريد لكتّاب المستقبل أن يتساءلوا: لماذا لم يتخذ جراس موقفا مما يدور في مجتمعه؟ فيقدم لنا في هذه المجموعة الجديدة من المقالات كلمته القاطعة، الواضحة، الصريحة، في عدد من القضايا السياسية، والحضارية، البارزة التي تجعله، بعد وفاة جان بول سارتر، أكثر كتاب هذا العصر انشغالاً بالقضايا العامة، واهتماما بدور الكاتب. فجراس من أكثر الكتاب المعاصرين اقترابا من المنطلق السارتري في هذا المجال، ومن أشدهم رغبة في أن يكون الكاتب، وتكون الكتابة، شهادة على عصر، وضميرا لجيل.

وتبدأ الترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب الجديد، والتي صدرت هذا الشهر عن دار نشر سيكر وواربورج في لندن، وإن كان الكتاب نفسه قد صدر بالألمانية في العام الماضي، بمقدمة ضافية لسلمان رشدي، وهو كاتب هندي الأصل، بريطاني النشأة، يكتب بالإنجليزية، ونالت روايتاه (أبناء منتصف الليل)، و(العار)، اهتماما واسعا، من القراء والنقاد على السواء. وينطلق سلمان رشدي في مقدمته من الدور الذي لعبته أعمال جونتر جراس في صياغة الحساسية الأدبية الجديدة، التي تشكلت في الستينيات. ويرسم لنا رشدي هذا الدور من خلال خبرته الذاتية، عندما كان طالبا جامعيا في الستينيات، وكيف كان اكتشافه لرواية جراس الأولى (الطبلة الصفيح)، جزءا من عملية تعرفه على ذاته، وعلى طبيعة اللحظة الحضارية التي يعيشها في آن.

لأن هذه الرواية استطاعت الإسهام في بلورة جوهر الحساسية الأدبية الجديدة التي احتلت فيها قصص خورجي لوي بورجيز، وصامويل ستيرن، ومسرحيات بيكيت، ويونسكو، وأشعار تيد هيوز، وأفلام بونويل، وجودار، ويرجمان، مكانة محورية. كما صاغت محددات الرؤية للجيل الجديد من كتاب الغرب المعاصرين. فقد حثت هذه الرواية الشبان الطالعين، على تبنى رؤي بطلها أوسكار، وعلى المغامرة، واكتشاف العالم، وتجاوز الحواجز والسدود، والتخلي عن الاحتياطات الأمنية، والإطاحة بالتردد والخشية، والدخول بجسارة نبيلة في قلب بلبال العالم.

ومزج رشدي للعناصر العامة والذكريات الشخصية فى رسمه لأبعاد الدور الذي لعبته كتابات جونتر جراس الباكرة في التأثير على شبان الستينيات، هو أهم ما في مقدمته. لكن محاولته لخلق رابطة أخرى،

بينه ـ وهو الكاتب الذي ولد في الهند، ونشر في بريطانيا ـ وبين جراس، لا كقارئ، وإنما ككاتب مهاجر، يسيطر موضوع الهجرة على عالمه، تتسم بقدر من القسر والاعتساف. صحيح أن موضوع الجذور الواهية، التي تبحث عن سبل للإيغال في أعماق وطن، أو أرض، أو تاريخ، من الموضوعات الرئيسية في عالم جراس، وأن فقدان الماضي، والصراع معه، والرغبة في التملص من ترسباته العميقة في الوجدان، من الهموم الملحة في أعماله، ولكن جراس ليس بأي حال من الأحوال كاتبا مهاجرا، كما يحاول رشدي أن يصنفه، لأنه في الواقع كاتب ألماني حتى النخاع. اللهم إلا إذا أخذنا الهجرة بمفهومها الفلسفي: الهجرة في الزمن، وطرح الماضي وراء الحاضر، والارتحال من عالم من الرؤى والمفاهيم، إلى عالم جديد آخر. والانتقال من واقع تاريخي، وحضاري، من أجل التبشير بواقع جديد. تلك الهجرة التي تضرب بجذورها في أعماق المثقف، وتستعمل خياله الإبداعي كمركبة لها، هي الهجرة الوحيدة التي يمكن أن ننسبها إلى جراس. وهي من هذه الناحية، مغايرة كلية، لتلك التى يعبر عنها سلمان رشدي، في روأيتيه.

وبعد هذه المقدمة نواجه كتاب جراس الذي ينقسم إلى قسمين: أولهما «عن الكتابة»، والآخر «عن السياسة». ويضم القسم الأول خمس دراسات، يقدم جراس في أولها «دوبلين معلمى» صورة قلمية، ودراسة نقدية، لواحد من أهم الكتاب الألمان، ومن أكثرهم تأثيراً عليه. صورة تخلق جزئياتها من الخيال، ومن ندف كتابات الفريد دوبلين Alfred Doblin (١٨٧٨-١٩٥٧) صاحب الروايات الكبيرة: (برلين ميدان الكسندر)، و(هامت)، و(نهاية الليلة الطويلة)، و(الجبال والمحيطات والعمالقة)، و(قفزات وانج لون الثلاث)، و(ولينيشتاين) وغيرها من الأعمال الروائية الجميلة التى تجمع بين روح جيمس جويس الشعرية والباطنية، ورؤية جون دوس باسوس الصرحية والاجتماعية. ذلك لأن جراس لم يلتق بدوبلين، ولكنه يحس، من فرط شغفه بما كتب، بأنه يعرفه معرفة شخصية حميمة، تمكنه من تصور هيئته، والحديث عن طباعه.

ولكن أهم ما فى هذا المقال، هو الجانب النقدي التذوقي، الذي يقدم فيه جراس تصوره الخاص لعالم دوبلين الأدبي، وموقعه في لوحة الأدب الألماني. فنكتشف من خلال هذا الجانب أن دوبلين، الذي يتحدر فلسفيا من كيركجارد، والذي شغف بمنطقة الشمال الألماني ـ وهي المنطقة التي أدار حولها جراس علمه الروائي كذلك ـ هو واحد من أهم الكتاب الألمان في هذا القرن، لأن مكانته فيه، لا تقل عن مكانة توماس مان، أو فرانز كافكا، أو هرمان هيسه، أو برتولت بريخت. وإن لم يقيض لأعماله الترجمة إلى العربية مثلهم.

ويقول جونتر جراس إن الكتب العظيمة كالقنابل الزمنية، ما أن تنفصل عن كاتبها، حتى تبدأ في الانفجار داخل عقول القراء، وتغير حيواتهم. ويصف لنا جراس الانفجارات التي سببتها أعمال دوبلين فى أعماقه، والآثار التي أحدثتها في طريقة تفكيره، وأسلوب رؤيته للأشياء. فنكتشف أن انفجارات الأعمال الأدبية، لا تهدم الرواسب القديمة، والرؤي الأسنة، وتعصف بها فحسب، ولكنها تبني على أنقاضها رؤي جديدة، وعوالم مشرقة. تشير إلى مدي ما تنطوي عليه الأعمال الأدبية من قوى إيجابية خلاقة، في حالة من الكمون، أو البيات الشتوي المؤقت، على الصفحات. فإذا ما التقت تلك الصفحات بعقل إنساني حيّ، فإنها تنهض من سباتها، لتبعث فى هذا العقل رؤي وحيوات، دون أن تفقد بأي حال صورتها الكامنة على الورقة، والقادرة على الانبعاث من جديد، كلما التقت بعقل خصب جديد. ومن خلال بلورة جراس لرؤي هذا التفجر، والانبعاث، يرد الجميل لدوبلين، بهذه الدراسة الشائقة، المستبصرة، لعالمه الشاسع الرهيب، ولكشوفه الفكرية والإنسانية، التى تتميز بالخصوبة والثراء.

أما المقالة الثانية، «الطبلة الصفيح: أو المؤلف كشاهد مريب» فإنها برغم توجسها في نتائج استقصاءاتها الملتبسة، كما يقول عنوانها، مقالة شائقة إلى أقصي حد. إذ تكشف لنا عن طبيعة الجانب

الواعي في العملية الإبداعية، وعن آليات هذه العملية المعقدة، وعن الطريقة، والظروف التي تخلقت فيها رواية جراس الأولى (الطبلة الصفيح). وكيف بدأت شخصية هذه الرواية الرئيسية ـ أوسكار ماتسيرات ـ في الإطلال برأسها، أولا من بين سطور القصيدة الطويلة، التي كان جراس الشاب يكتبها، أثناء تنقله في منطقة الجنوب الفرنسي. ثم كيف شرع في كتابة هذه الرواية، بعد ذلك بثلاث سنوات، وتغير عنوانها من (أوسكار الطبال) إلى (الطبال) وأخيرا (الطبلة الصفيح). وكيف أحرق مسودات الرواية الثلاث الأولى. وكيف كانت الجملة الأولى في نسختها الرابعة «فنسلم بأنني من نزلاء مصحة عقلية...» مفتتح عملية الإبداع الحقيقية. فقد تدفقت بعدها الكلمات، والذكريات، وتفتحت أبواب الخيال، وانحلت مشكلات البناء، وانبثقت الفصول، كل من سابقة بلا عناء، وانهمرت الأحداث، والجزئيات، والتفاصيل.

ولا يعني هذا أن جراس يتحدث هنا عن أي نوع من الإلهام الذي فتحت هذه الجملة بواباته الموصدة. لأن العملية الإبداعية عنده، تتضمن قدرا كبيرا من العمل الجاد المستمر، ومن البحث الذي استلزم منه، في حالة هذه الرواية، السفر إلى بولندا، التى تقع بها الآن مدينة دانسج أو جدانسك كما تسمي الآن، حيث قضى أوسكار طفولته، وحيث تدور أحد فصول الرواية، عن معركة الدفاع عن مكتب البريد بها. وهناك التقى ببعض العاملين في مكتب البريد فى هذا الوقت، وقت وقوع المعركة، وعرف منه عدداً من الوقائع التى استفاد منها في كتابة روايته. لكن زيارته دانسج، لم تكن من أجل البحث وحده، وإنما لا نعاش ذاكرته كذلك، ولتمكينه من استكمال التفاصيل الدقيقة اللازمة لعملية الخلق والإبداع. فالإبداع الجيد. وليد العمل الدائب المستمر. على إيقاظ عناصر الإبداع. فى داخل الكاتب.

أما المقالة الثالثة «كافكا ومنفذو وصاياه» فإنها توشك أن تكون الوجه المناقض للمقالة الثانية، لأن جراس لا يحاول فيها ـ كما فعل في سابقتها ـ أن يتحدث عن الظروف المحيطة بكتابة عمل إبداعي، وإما أن يكتشف مدي صدق حدوس العالم الإبداعي، بالنسبة للواقع، بعد أن انصرمت عقود عديدة على كتابته. وكيف أصبحت تشيكوسلوفاكيا فى السبعينيات، شديدة الشبه بالعالم الذي أبدعه خيال ابنها الموهوب قبل أكثر من نصف قرن. بالصورة التي تكشف لنا عن قدرة الأدب الاستشرافية، وعما ينطوي عليه من رؤيا تضيء المستقبل وتحدس بتطوراته. ومن هنا فإن هذه المقالة تدلف بنا إلى عالم السياسة، وإن كان مدخلها إليه مدخل أدبي، فليس من اليسير الفصل بين الأدب والسياسة في كتابات جونتر جراس.

وينطوي عنوان هذه المقالة على مفارقة حادة، ما تلبث أن تزداد حدة، إذا ما عرفنا أنها كتبت عام ١٩٧٨، في الذكري العاشرة لاحتلال تشيكوسلوفاكيا. لأن منفذي وصايا كافكا هنا، وخالقي هذا العالم الذي تحكم فيه البيروقراطية قبضتها القاسية على كل شيء، لا ينفذون في الواقع وصايا كافكا، وإنما يعيدون خلق عالمه الكابوسى على أرض الواقع، أي ينفذون، لمرارة المفارقة، ماكرس كتاباته الأدبية للتحذير من وقوعه. وتقدم لنا هذه المقالة تطور طبيعة رؤية القراء لكافكا في بلده، وموقف النقاد والكتاب التشيكيين منه. وتربط بين هذا التطور، وبين الواقع الحضاري، والسياسي، والثقافى، في بلده بطريقة فياضة بالملاحظات الذكية المتبصرة.

أما المقالتان الرابعة «سباق مع اليوتوبيا» والخامسة «ماذا سنقول لأطفالنا» فإنهما تقدمان صورة جيدة للمقال الأدبي، السياسي، الذي يطمح إلى أن يتعامل مع قضية مباشرة، مطروحة في الواقع، الذي يصدر عنه، وفى اللحظة التى يعبر عنها، وإلى أن تكون له قيمة عامة، خارج إطار هذا الواقع، وتلك اللحظة. إذ تنطلق أولاهما من ظاهرة الحديث عن الأطباق الطائرة، وهي ظاهرة ناجمة، في رأي جراس، من أن كل ما يفكر فيه الإنسان، ما يلبث أن يتجسد بعد فترة في الواقع. لأن الرأس الإنسانية ـ كما يقول ـ أكبر من الكرة الأرضية. ويحاول جراس أن يتقصى أبعاد هذه المقولة، عبر استقرائه لعدد من الأعمال

الأدبية، ودراسته لعلاقة العمل الأدبي بالزمن، ولقدرته على اختراق حجب الحاضر، واستشراف المستقبل. ومن هنا تتبلور رؤية خاصة لليوتوبيا الإنسانية، نابعة من العلاقة بين الأدب والحلم الإنساني بالمستقبل. وتصور متميز لعالمنا المعاصر، الذي يعيش فيه الإنسان في سباق دائم مع اليوتوبيا التى ما تلبث هي الأخرى أن تمعن في الابتعاد عنه، حتى لا ينتهي هذا السباق أبدا. ويتناول جراس هنا دور الغرب في فرص يوتوبياه، وواقعه الحضاري على بقية الثقافات، التي تتقبل المثال الغربي وهي منومة، أو شبه منومة، مما يؤدي إلى وقوعها فى مآزق حضارية، وإنسانية، عصيبة.

ومثل هذه المآزق، هي التي تطرح على الكاتب، والقارئ معاً، هذا السؤال الهام الذي يصوغ عنوان آخر مقالات هذا القسم «ماذا سنقول لأطفالنا؟» وهي مقالة تمتزج فيها أطياف من كتابات جراس الروائية، وخاصة في روايته (يوميات قوقع)، بتأملاته الخاصة عن تاريخ ألمانيا القريب، وخاصة ما يتعلق منه بالمشكلة اليهودية، وبمحاولة دولة الكيان الصهيوني في فلسطين المحتلة استغلالها بشكل كثيف. وبرغم اعتراف جراس بأهمية اعتراف ألمانيا بالأخطاء التي ارتكبتها أثناء الحرب في حق اليهود، وفي حق غيرهم، فإنه يضيق بتلك النزعة الصهيونية، التي تستغل سلاح عداء السامية، لتحقيق مآربها التي لا تقل بشاعة عن جرائم النازي، في كثير من الحالات. وإن كان يرد الظاهرتين إلى تسلط النزعة المتطرفة، التي لا تعرف التسامح، على أداة بيرقراطية، تتنافي بطبيعتها، مع النزعة الإنسانية. ويري أن فهم آليات سيطرة المؤسسة البيروقراطية، على الواقع الاجتماعي، هو ما يجب على نعكف على دراسته، وفهمه، حتى نستطيع أن نفسر لأطفالنا، ما يدر في العالم، من أحداث غير إنسانية.

ومن المواقف التي لابد أن نعترف لجراس فيها بالشجاعة الأدبية، ونفاذ البصيرة، هذا الموقف الواعي من القضية الصهيونية، والذي ينطوي على تمييز ناضج، بين إرث الإحساس المرير بالذنب لدي الألمان، بسبب ما أرتكبه آباؤهم من جرائم، وبين أن يتحول هذا الإرث الأليم، إلى رافد لتغذية نزعة عنصرية، تشترك مع النازية في كثير من السمات. ويبدو أن حساسية تلك القضية الشائكة، بالنسبة لكاتب ألمانى على الأخص، هي التي دفعت جونتر جراس إلى الاقتراب من طرح الجانب العنصري للصهيونية، دون أن يتمكن من ربط هذه الفلسفة البغيضة، ببقية النزعات الفاشية، والعنصرية، الطالعة من بوتقة الأزمة الأوروبية في أواخر القرن الماضى، وبدايات هذا القرن. ذلك لأن هناك مجموعة من الأواصر الوثيقة التي تربط بين جذور الفاشية، والنازية، والصهيونية، في الفكر الأوروبي. لأن فكرة الصهيونية ذاتها، فكرة أوروبية، لم يعرفها اليهود الشرقيون، الذين عاشوا في مناخ من التسامح الإنساني، وتمتعوا بأعلى قدر من الحريات، والمساواة، في شتى أقطار الوطن العربي، ولم يسمعوا عن الصهيونية إلا من الغرب. ولننتقل الآن إلى القسم الثاني من هذا الكتاب الهام.

ويبدأ هذا القسم بمقالة عن «الأدب والسياسة»، ألقاها جراس أمام مؤتمر للكتاب في بلغراد، وهاجم فيها، بشكل غريب، كلاً من الثورة الفرنسية والثورة الروسية لجنايتهما على الأدب. لأن الأدب مالبث بدوره أن استعمل الثورة كمشير، وكمشجب يغطي به على نقصه، أو يعلق عليه، عجزه عن الفاعلية والإنجاز. وهو يطالب الأدب بأن يتعامل مع الواقع، وأن يعمل على تطوير هذا الواقع، والتأثير فيه، لا الهروب منه إلى معازل الرومانسية، أو حتى إلى فراديس الثورة الوهمية. ومن هنا فإن هجوم جراس الغريب على الثورة، مالبث في نهاية المقالة، أن انقلب إلى دعوة ثورية بحق، دعوة تطالب الأدب بالفعالية، والتأثير.

وتأتي المقالة الثانية لتوكد ذلك. لأن «إيرفورت ١٩٧٠ و١٨٩١» تشير بوضوح إلى انشغال جراس بقضية وحدة بلاده ألمانيا. وإيرفورت، الواردة في عنوان هذه المقالة، هي المدينة التي التقى فيها ويلي برانت، مستشار ألمانيا الغربية، مع ويلي ستوف، رئيس وزراء ألمانيا الشرقية عام ١٩٧٠، لأول مرة منذ

تقسيم ألمانيا، قبل ربع قرن من هذا التاريخ. ويستدعي جراس، بهذه المناسبة، ذكري اجتماع آخر، حدث في إيرفورت عام ١٨٩١، عقب إلغاء قوانين بسمارك، المعادية للاشتراكية، والمناهضة للحركة العمالية. حيث اجتمع الحزب الديموقراطي الاجتماعي في تلك المدينة، ونجم عن برنامجه فيها، انشقاق الحركة العمالية الألمانية، والحركة الفكرية، والثقافية بعدها، مما أدي إلى عدد من الأحداث التي جرت على ألمانيا كثيرا من الشرور.

ويقدم جراس دراسة سياسية لهذا البرنامج تكشف عن أن معظم الشرور التي انتابت ألماني، جاءت من هذا الشقاق القومي الكبير، الذي شطر ألمانيا منذ ذلك الوقت، إلى نصفين، ثم تجسد هذا الانشطار كحقيقة سياسية، بعد ذلك بنصف قرن من الزمان. ويحاول جراس، في هذه المقالة، أن يتعرف على إمكانيات تحقيق الوحدة بين شطري الهوية الألمانية الممزقة. وأن يدرس أسباب إخفاق المحاولات التي بذلت لتحقيق هذه الوحدة، لا منذ انقسام ألمانيا إلى دولتين، ولكن منذ بدايات الشقاق الفكري قبل هذا التاريخ بوقت طويل. ليكشف لنا عن أن الوحدة الفكرية والأيديولوجية، هي المدخل الحقيقي للوحدة السياسية، وأن تمزق الهوية القومية الفكري، ما يلبث أن يؤدي إلى تفتتها الفعلي، والسياسي.

ويواصل جراس في المقالة التالية، «الكاتب والاتحادات النقابية»، متابعة جانب من جوانب مقالته السابقة، وهو الجانب العمالي فيها. وإن أضاف إليه هنا، موقف الكاتب الذي يشعر فيه، بقدر من الأخوة الحميمة، مع العمال النقابيين، وهي أخوة نابعة من التماثيل بينهما، لأن العامل النقابى يتبنى قضية بقية أخوته، ويعمل بفعالية لتحقيق مصالحهم، أما الكاتب فإنه يتبنى قضية الإنسانية جمعاء، من خلال احتضانه العميق لقضايا وطنه، وانشغاله بهموم شعبه.

ويكشف جراس، في هذه المقالة كذلك، عن بعض أسباب هجمومه على الثورة الروسية في المقالة الأولى، من هذا القسم. إذ يذكر فيها حقيقة رأي لينين السلبي في الحركة الدادائية في زيورخ، وتقييم تروتسكي للحركة المستقبلية، في روسيا، وفي إيطاليا. ويشير إلى أن محاولة عدد من الكتاب للتمرد على مواضعات الثقافة البرجوازية، التي صدروا عنها، ما لبثت أن أثارت شكوك قادة الحركة الثورية، وعداءهم. فمع أن هناك علاقة حميمة بين ثورة الأدب، وثورة السياسة، فإن لكل منهما خصوصيتها، التي قد تؤدي، في بعض الأحيان، إلى تصادمهما.

لكن هذه المقالة تناقش بالدرجة الأولى قضية هامة في الغرب، الذي تبلغ فيه النزعة الفردية ذروتها. وهي هل يجب أن ينضم الكاتب إلى اتحاد نقابي للكتاب؟ وهل هناك حاجة إلى مثل هذا الاتحاد؟ وهل يستطيع الكاتب الذي ينهض جوهر نشاطه الإبداعي، على التفرد والتمايز، والاختلاف، أن يندرج في وحدة، أو مؤسسة تنظيمية، من هذا النوع؟ ألا يؤثر هذا على فاعليته، بما يوفره له من إحساس ما بالأمن؟ وهل يتمتع الكتّاب، على الصعيد العملي، بنفس الشجاعة التي تنطوي عليها كتاباتهم؟ وينطلق من كل هذه التساؤلات إلى مواجهة التساؤل الأكبر، المتعلق بغاية الكتابة، وبالمجالات التي يمكن أن يساهم فيها الكاتب بشكل فعال. ليكشف لنا عن وجود العديد من المهام الكبيرة، التي ينبغي على الكتّاب الاضطلاع بها، في الغرب، الذي يعميه وهم الرخاء، عن اكتشاف أنه يسعي بشكل حثيث، نحو الهاوية.

وتكشف لنا المقالة التالية «تحذير ضد قوة العادة» عن طبيعة هذه الهاوية، بشكل غير مباشر. لأنها تتناول الديموقراطية، والمشكلة اليونانية عام ١٩٧٢، أثناء وقوع اليونان في قبضة الحكم العسكري. ويشير إلى أن حرمان اليونانيين من الحرية، يشكل في الواقع تهديدا لحرية كل أوروبي آخر. لأن جراس، ككاتب أوروبي، يفكر في أوروبا كوحدة حضارية، وسياسية. ويشير جراس إلى دور الولايات المتحدة فى

الإطاحة بالديموقراطية في اليونان. حيث عاملت اليونان، لا كبلد يريد أبناؤه أن يعيشوا حياتهم في حرية، وإنما كحالة أمنية، وكعنصر هام في أمن حلف شمال الأطلسي. وعندما يتحول الوطن إلى عنصر أمني، تتعرض فكرة الحرية نفسها، في كل مكان آخر، لأفدح الأخطار.

والحرية نفسها، هي موضوع المقالة التالية، «حرية تعبير الفنان عن رأيه في مجتمعنا». وهي الدراسة التي قدمها جراس في الندوة التي عقدتها هيئة الثقافة والتربية بالمجلس الأوروبي في فلورنسا، حول موضوع «حرية التعبير ووضع الفنان في المجتمع الأوروبي». ويشير جراس إلى أن ممارسته للكتابة في ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية، قد قادته إلى الاعتقاد بأن حرية الفنان المبدع المفترضة، ليست إلا محض خرافة. لأن الفنان لا يعبر عن عصره فحسب، ولكنه نتاج لعصره، ومجتمعه كذلك. ومن هنا فإن حرية الفنان من حرية مجتمعه، وقدرته على التعبير الحر عن رأيه، تتأثر بعدد كبير من العناصر، والمؤثرات، الفاعلة في هذا المجتمع.

ويعود جراس إلى عصر النهضة الأوروبي، وإلى أفكار حركة التنوير العقلي التي طرحت فيه. لأن هذا العصر، وتلك الأفكار، هي التي صاغت مفهوم الغرب المعاصر عن الحرية. وهو مفهوم مازال يتسم بتناقضات المعاني التي تنحدر من جذر كلمة الإنسانية اللاتيني humus وتتفرع إلى إنساني humane وساخر humor. وأن الجانب الساخر، مالبث أن فتح الطريق، أمام العديد من العناصر العبثية، التى تفت في عضد الفكرة الإنسانية. إذ دلفت منها أحداث أثينا، ومن بعدها أحداث براغ، إلى قلب مراكز الاستنارة الأوروبية القديمة، في عصرنا الحاضر وهو العصر الذي بدأ فيه دمار الجنس البشري، كما يشير جراس في عنوان مقالته التالية.

ويعود جراس من جديد في مقالته التالية «عن حق المقاومة» إلى فكرة الوحدة الألمانية، وإلى تصوير عبء تقسيم بلاده عليه، وعبء تاريخها النازي القريب على كل ألماني يعيش في شطريها المنفصلين. ويحاول جراس فى تلك المقالة التي كتبها عام ١٩٨٣، وهو العام السابق لعالم نبوءة أورويل الشهيرة في روايته (١٩٨٤)، وعام الانتخابات الألمانية، أن يتنبأ بما إذا كانت تلك الانتخابات ستقترب ببلادة من رؤي جمهورية فايمر الألمانية، أم ستبتعد بها عنها. وحتى يصوغ جراس نبوءته، فإنه يجمع عشرات الحقائق، والتفاصيل، التي تشير إلى ملامح الخطر، والإخفاق، فى الواقع الألماني. ولكنه يتشبث إزاء هذا كله بحق المقاومة، حتى لا تتكرر الكارثة، وحتى يستطيع الكاتب أن يبرر وجوده نفسه، كصوت لضمير أمته، التي لابد لها أن تتعلم من تاريخها وخبراتها. وتشف المقالة وراء هذا كله بقدرة تنبوئية، تحيل رغبة الأمة، وإرادتها في الوحدة، إلى عامل قوي من عوامل التغيير، والإسهام في صياغة المستقبل، أو بلورة أجنته تحت جلد الحاضر، وضده.

وتقدم لنا المقالة الأخيرة في هذا القسم، «ساحة القوة العظمي الخلفية»، انطباعاته عن الزيارة التي قام بها إلى نيكاراجوا، تلك الدولة الفتية التي تمارس حق المقاومة، بأجلى صورة، والتي تتمرد على سطوة قوة الولايات المتحدة العظمى، لتقول لا، دون خشية، أو وجل. ويحاول جراس أن يربط بين تمرد نيكاراجوا، وبين حركة التضامن في بولندا، لأن ما يهمه، هو جوهر الظاهرة، مهما اختلفت مكونات الواقع الذي تتبدي فيه ومهما تعددت صور تجلياتها. ثم يرتد بنتائج زيارته لنيكاراجوا ولبولندا، ليناقش عبرها واقع بلاده هو. لأن جراس كاتب ألماني قبل أي شيء آخر، ومن هنا فإن اهتمامه بقضايا الشعوب الأخرى السياسية، لابد وأن يعود به في نهاية المطاف، إلى واقع بلاده، وإلى قضايا شعبه، الذي يكتب له، ويصدر عنه، ويحلم بمستقبله.

(*) صدر هذا الكتاب بلندن عن دار Sacker & Warburg عام ١٩٨٥.

❖

صورة «الأنا»
في مرايا الآخرين

للدكتور ثروت عكاشة أيادي بيضاء على الثقافة العربية الجادة في مصر، وربما خارج حدود مصر أيضا. فقد أرسى في ساحتها العديد من القيم الهامة، كما شيد فى أرضها عدداً من المؤسسات الرائدة. أرسى قيمة التخطيط العلمي الجاد للثقافة باعتبارها استثمارا أساسيا في المجال البشري، على الأمة أن تنفق عليه من حرّ مالها، وأن تيسره لأبنائها بثمن زهيد. وأرسى قيمة الانفتاح الخلاّق، على ثقافات العالم وحضاراته باعتبارها إنجازاً إنسانياً يرهف معرفة الإنسان بذاته عبر جسور التواصل والحوار مع الآخر. وأرسى قيمة العمل الدؤوب من أجل تكوين ثقافة ثقيلة يقي وجودها الثقافة العامة من التردي ويمكنها من الازدهار. ورعى من خلال مؤسسات الدولة كل القيم الثقافية الرصينة التي صاغها كفاح مثقفي مصر الأماجد منذ رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ولطفي السيد وطه حسين. وشيد في واقع الثقافة المصرية مجموعة من المؤسسات الثقافية الهامة، كان أبرزها أكاديمية الفنون التي دربت أجيالاً من فناني مصر والوطن العربي على فنون المسرح والسينما والموسيقى والباليه، ورفعت عن هذه الفنون لعنة الضعة والمهانة.

وأنا واحد من أبناء الجيل الذي شارك ثروت عكاشة في صياغة وعيه الثقافي وقيمه الأدبية. فقد تفتح وعي هذا الجيل على الثقافة الجادة في أواخر الخمسينيات وبدايات الستينيات حينما غمرت سلاسل وزارة الثقافة، إبان فترة توليه لمقاليدها، السوق فالتهمناها بعيون نهمة و عقول متعطشة إلى كل جاد وجديد. فعرفنا من سلسلة «أعلام العرب» صانعي تراثنا العربي الذين ظهروا على امتداد رقعة الوطن العربي الممتدة من المحيط إلى الخليج وعلى طول تاريخه المبسوط على مدى أربعة عشر قرناً. وقرأنا في سلسلة «تراثنا» أعمال هؤلاء الأعلام من أمهات الكتب التي طالما احتجبت عن جماهير القراء الواسعة في طبعات «صفراء» رديئة ضاعفت من غربتها عنا. واستفدنا من سلسلة «روائع المسرح العالمي» ثم «مسرحيات عالمية» من بعدها في التعرف على ميراث العالم المسرحي وعلى التجارب المسرحية لشتى الثقافات الإنسانية. وقرأنا بنهم مطبوعات وزارة الثقافة في عهده حيث تميزت بجودة المادة وبالثمن الزهيد الذي جعلها في متناول عامة الشعب. وطرقنا أبواب معهد المسرح ومعهد السينما. واستمتعنا بعروض المسرح الزاهرة في عهده. واستمعنا إلى حفلات الموسيقى العربية والغربية الراقية. وشاهدنا فرق الفنون الشعبية وهي ترقى بالفن الشعبي دون أن تزهق روحه أو تنفصل عن رؤاة، وفرقة الباليه وهي تقدم هذا الفن الرفيع على خشبة مسارحنا.

ولو كان ثروت عكاشة واحد من هؤلاء الوزراء العديدين الذين يدينون بوجودهم لمنصبهم ولايدين

المنصب لهم لنسيناه مع الأيام كما نسينا غيره من الذين تعاقبوا على مقعد وزارة الثقافة فافسدوا الثقافة أكثر مما أفادوها، واستخدموا المنصب ولم يخدموه. ولكنه نمط فريد من المثقفين الذين آلوا على أنفسهم تكريس كل جهدهم لإعلاء شان الثقافة الجادة والأصيلة، ولإرساء قواعد ما يمكن تسميته بالثقافة الثقيلة. قدم إلى الثقافة خدمات جليلة ومجموعة من أهم الأعمال الجادة التي لاتهدف إلى خطف أضواء الشهرة الموقوتة ولكنها تسعى في رصانة إلى صياغة الوجدان والبقاء ذخراً لأجيال وأجيال. ومن أبرز هذه الأعمال موسوعته الكبرى عن تاريخ الفن: «العين تسمع والأذن ترى» تحقيقه القيم لكتاب (المعارف) لابن قتيبة، وكتاباته الهامة عن الموسيقى وترجماته الناصعة لأوفيد وجبران وغيرهما.

وها هو يطلع علينا بكتاب جديد ينتمي إلى نفس طراز كتبه الكبيرة هو (مصر في عيون الغرباء). وهو كتاب هام إلى حد كبير لأن الكاتب يقدم لنا فيه صورة عريضة لكتابات الرحالة والفنانين والأدباء الفرنسيين والإنجليز عن مصر طوال القرن التاسع عشر. ويطرح من خلال هذه الصورة الشائقة المتنوعة التفاصيل المتباينة الظلال مجموعة من القضايا الهامة التي تثري معرفتنا بأنفسنا من خلال التعرف على صورة هذه النفس كما تنعكس على مرايا الآخرين الصقيلة حيناً المعتمة في أغلب الأحيان. وأولى هذه القضايا هي التي تعيد من جديد طرح هذه العلاقة الحساسة المعقدة: علاقة الشرق بالغرب: «الأنا» بالآخر. وهو لايتناول هذه العلاقة عبر أحداق «الأنا» التي تعرفنا على تصورها في شتى الكتابات العربية التي بدأت مع«تخليص الأبريز في تلخيص باريز» لرفاعة الطهطاوي واستمرت عبر العديد من الأعمال الأدبية عند توفيق الحكيم ويحى حقي وفتحي غانم ويوسف إدريس وسليمان فياض وبهاء طاهر. وإنما من خلال تناوله لشتى تبديات صورة مصر في كتابات هؤلاء الأوروبيين الذين تباينت نوازعهم واختلفت دوافعهم لزيارة مصر أو الكتابة عنها.

وصورة مصر كما يراها الآخرون لا يمكن أن تكون قريبة الشبه بصورتها التي يعرفها بها أبناؤها، ولا يمكن أن تكون صورة محايدة أو موضوعية -فالحياد في الأدب خرافة ضحضها النقد الحديث منذ أمد طويل. ولكنها صورة مرئية من خلال منظورهم الحضاري وعبر مرشح ثقافتهم الخاصة الذي ينتقيها مما ترى ثقافتهم أنه شوائب غير ضرورية -وقد تكون في حقيقة الأمر جواهر ثمنية تعميهم غماماتهم الثقافية عن رؤيتها. ومن هنا فإن صورة مصر في عيون هؤلاء الغرباء لاتقدم لنا «مصر» وإنما صورة جزئية لمصر تساعد مع غيرها من الصور على تشكيل أبعاد الصورة الأكمل. وهي في الوقت نفسه صورة جزئية «للآخر»، اهتماماته ودوافعه والعوامل الحاكمة لرؤاه. والصورتان متداخلتان يصعب الفصل بينهما أو التميز بين أجزائهما. ولذلك كان أسلوب تقديم الكاتب لموضوعه موفقاً في هذه الناحية من حيث المدخل وأسلوب العرض معاً. فقد انطوى هذا الأسلوب على وعي ضمني بالتفاعل الحميم بين الصورتين، إذ اعتمد الكتاب على التاريخ كمدخل أساسي لتقديم هذه الصورة والتعرف على مختلف تبدياتها. فبدأ الكاتب عمله بتمهيد تاريخي مطوّل قدم فيه بايجاز مستوعب مايمكن تسميته بالخلفية التاريخية الشاملة التى عادت إلى القرن الثالث عشر والرابع عشر تم ارتقت في معراج التاريخ حتى القرن التاسع عشر الذي يقدم لنا صورته. وهي شاملة بمعنى أنها لاتكتفي بالتاريخ السياسي، ولكنها تمزج أحداث هذا التاريخ بوقائع التاريخ الحضاري وتفاصيل الجانب الاجتماعي والعمراني والثقافي لتقدم لنا قماش اللوحة التي سيجري فوق نسيجها فرشاة الفنانين والتي ستخط فوق صفحتها أقلام الكتاب والرحالة والأدباء مايعن لهم من الرؤى والملاحظات.

ثم لجأ الكاتب بعد ذلك -وعند تقديمه لتفاصيل هذه الرسوم والرؤى إلى المزج بين رسم الصورة القلمية المركزة للكاتب أو العالم أو الرحالة الذي يحدثنا عنه، وبين حصاد رحلته إلى مصر، حتى يستطيع القارىء أن يربط بين تفاصيل الصورة ودوافع راسمها، وأن يضع يده على أسباب التفاوت- الذي يبلغ أحياناً

حدّ التناقض- في ألوانها والظلال المحددة لقسماتها. وأن يعرف وهو يتلقى أجزاء هذه الصورة المترامية الأطراف موقف الآخر منها، ودوافعه لرسمها، وتصرفاته التي ترتبت على بلورته لها بهذه الطريقة.

فطبيعة معرفة الآخر بنا ليست أمراً معرفياً خالصاً، ولكنها قضية موقف وحياة. تهمنا غاية الأهمية، لأنها لاتقدم تصور الآخر عنا فحسب، بل تصوغ موقفه العلمي منّا وتبلور اتجاهه نحونا. فقد كانت هذه المعرفة هي مقدمة البلاء. وكان وفود الرحالة والأدباء ومن حفزهم: الملل تارة، أو حب الاستطلاع أخرى. أو الرغبة في ارتياد الأصقاع الغريبة، أو التلهى بالأشياء الطريفة، هو المقدمة المؤسفة لوفود المستعمرين والطامعين والمستغلين وناهبي ثروات البلاد وآثارها وكنوزها الثقافية والمادية على السواء.

فهناك علاقة جدلية بين نزعات الكتاب والفنانين والجماعات الهامشية الولوعة بالكشوف والمغامرات وبين بعض الحاجات والنزوعات الأساسية الغامضة أو المحتملة أو الكامنة فى مجتمعهم. وهى علاقة غامضة وغير مباشرة ومعقدة في معظم الأحيان، ولكنها علاقة حقيقية كائنة أو كامنة، لأنها كالعلاقة بين الجسد الاجتماعى الضخم والأصوات التي تصدر عنه والتي تعبر دائماً عن حاجات بعضها واضح وبعضها لا يزال يحتاج إلى تفسير. وهذه العلاقة الجدلية المعقدة هي السبب في أن الكتابة تحرك التاريخ في كثير من الأحيان. وهل تحرك التاريخ بغير الكلمات التي صاغت الحاجات المبهمة وحولتها إلى خطط وأهداف؟ بل وكثيراً ماخلقت الكلمات حاجات ما كان من الممكن الإحساس بوجودها لولا هذه الكلمات الملهمة.

والكتاب يكشف لنا عن أن كلمات ڤولنى الذي جاء إلى مصر زائراً عام ١٧٨٢ بعقل عالم وروح جاسوس، وكتب عنها كتابه (رحلة إلى سوريا ومصر) هي التي الهمت نابليون وجنوده الفرنسيين بضرورة السعي صوب الشرق وفض مغاليق سحره الدفين. إلى حد أن خطة نابليون الأولى كانت أن يتبع بالغزو مسار ڤولنى السلمي. ولا أريد بهذا أن أبالغ فى دور الكلمات، ولا أن أغفل دور المصالح الاقتصادية والسياسية وغيرها من الدوافع الأخرى. ولكن كل هذه المصالح والدوافع تظل عوامل مبهمة خاملة إذا لم تضع في كلمات. فبهذه الكملمات الملهمة تتحول المصالح الغامضة إلى دوافع كبرى، وإلى قضايا تتعلق بمصالح الوطن بأسره وتمس كرامتة، وتستطيع أن تغير التاريخ، أو أن تغير الأمر الواقع بأسلوب غير التراكم التدريجي البطىء.

معرفتنا إذن بتصورات الآخر عنّا ضرورية لمعرفة نوايا هذا الآخر تجاهلنا ولمعرفة أبعاد خافية فينا قد لاتكشفها إلا العين الغريبة. لأن شدة الألفة تصيب أحيانا بشيء من العمى، وخاصة إذا ما كان موضوع الرؤية لصيق بنا إلى حدّ يصعب معه أن نراه بصورة متجردة. ناهيك عن رؤيته بصورة نقدية أو مستهجنة. كما أن المعرفة قد تساعدنا، إذا ما أدركنا تفاصيلها ومراميها في الوقت المناسب، على إحباط ماينويه الآخر بنا من شرور، وعلى الاستفادة بما يرجوه لنا من خير. فلو عرفنا ما انطوت عليه دفتا هذا الكتاب الثمين في حينها، وحوّلنا هذه المعرفة إلى دافع للفعل، وإلى أساس للتخطيط، لاستطاعت مصر أن تتجنب بعض ما أصابها من بلاء. ولكن مأساة مصر لفترات طويلة هي أن وعيها لايرود أفعالها. وأن هناك انفصاما بين عقلها وجسدها، بين ذوي المعرفة وذوي الأمر فيها. وهو انفصام مستمر تزداد هوّته عمقاً واتساعا كلما زاد عبء المعرفة ونمت سطوة المتنفذين لكن ذلك هم آخر كما يقولون علينا أن نطرحه جانبا، وأن ننصرف إلى ما يطرحه علينا هذا الكتاب الهام من رؤى وقضايا.

يبدأ الكتاب. كما ذكرت، بتمهيد تاريخي ضاف يقدم لنا معالم الأرض التي نتحرك فوقها لا في مصر وحدها، وإنما فى فرنسا وإنجليزا التي وفد منها هؤلاء الرحالة والمغامرون. لأنه يقدم لنا أولاً تاريخ

مصر المملوكة وما جرى لأهلها وفنونها وحضارتها على أيدي لمماليك البرجية، ثم على أيدي العثمانيين منذ فتح سليم الأول مصر عام ١٥١٧ وقضى على شوكة المماليك بها. وحتى وفود الحملة الفرنسية إليها عام ١٧٩٨ ومواجهتها لأول مرة لحضارة الغرب ومعارفه. ثم أخذها بزمام هذه المعارف الوافدة وبناء مصر الجديدة على يدي محمد علي ثم إسماعيل من بعده. وكيف كان هذا البناء باباً مفتوحاً لدخول الأوروبيين إليها حتى بلغ عددهم ثمانين ألف عام ١٨٦٥. وبدأ مع طوفانهم – ربما لأول مرة في التاريخ– انقسام القاهرة إلى قاهرتين: «قاهرة مصرية وآخرى أوروبية لايربط بينهما شيء فبينما كانت القاهرة الأوروبية تنفسح لأبنية وطرقات جديدة أنيقة، كان الإهمال يغطي القاهرة بهموم جديدة. (ص ٥٧)

ثم يقدم لنا الكاتب في نهاية هذا المهاد التاريخي صورة موجزة للواقع الأوروبي في القرن التاسع عشر، حيث حلقت في سمائه رؤى الشرق واستاف كتابه عبيره. بعد أن أذكت في أغوارهم دعوة شليجل (١٧١٨ -١٧٤٩) إلى تقصى ينابيع الرومانسية في الشرق، وكتابات جوته (١٧٤٩ -١٨٣٢) في الديوان الشرقي، أشواق التطلع إلى هذا العالم الحافل بالأسرار. العالم الآخر، العالم النقيض الذي على الغربي أن يهرع إليه هرباً من عالمه الموبوء بالأخطار والذي تبهظه المادية المتنامية والتي يجهز زحفها على القيم القديمة، والرؤى القديمة، والملاذات القديمة.

وتكشف لنا هذه الصورة الموجزة عن تنوع الدوافع التي حثت الغرب على الرحيل إلى الشرق و«اكتشاف» منابعه. فقد كان هناك من جاء إلى الشرق بحثاً عن الثراء السريع ورغبة في الاغتراف من كنوزه الفنية والحسية. وكان هناك من جاءوا إليه هربًا من الغرب المادي إلى فراديس الروح والمثاليات المفقودة. وكان هناك من دفعهم حب البحث العلمى فجاءوا إلى الشرق بعقل بارد وحس غليظ، أو من دفعهم الخوف من العقاب في بلادهم لأسباب تتفاوت من العقيدة السياسية غير المرغوبة، إلى الخوف من القصاص، إلى لنزوح إلى الشرق يلتمسون في جذبهم سحر الشرق العامر بالمتع الحسية التي أثرتها فيهم قصص (ألف ليلة وليلة) الساحرة.

وقد كان بودي أن تطول هده العجالة الموجزة قليلاً لتكشف لنا عن آليات هذه الدوافع، وعن الظروف السياسية والحضارية التي أفرزتها. لأن إنتاج أى معرفة لايمكن أن ينفصل عن الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي جرى في ظلها إنتاج هذه المعرفة مهما حاول منتجها أن يتسربل بأردية التجرد والموضوعية، ومهما بدت فردية دوافعه. فهؤلاء الذين قدموا لنا صورة مصر قدموها كفرنسيين أو إنجليز أولاً ثم كأفراد ثانيا. ولو أفاض الكتاب قليلاً في الحديث عن المناخ السياسي والحضاري الغربي الذي خرجت منه هذه الصورة لاستطعنا أن نفهم أبعادها بشكل أعمق، وأن نضع أيدينا على طبيعة علاقات القوى الثاوية في أغوارها والصانعة بلا قصد أو تعمد لبعض ملامحها الدالة.

وبعد هذا المهاد التاريخي يقسم الدكتور ثروت عكاشه كتابه إلى بابين كبيرين يخصص أولهما للكلمة بينما يفرد ثانيهما للصورة. وينقسم الباب الأول إلى فصول ثلاثة: أولهما عن الرحالة الفرنسيين. يبدأه بكلمة بودلير (١٨٢١ -١٨٦٧) المخادعة «الرحالة الحقيقيون هم من يرحلون حباً فى الترحال وحده. بقلوب في خفة الريش، ويتقبل لقدرهم المحتوم، مرددين دائما: هيابنا. دون أن يتبينوا حافزهم الخفي إلى ولوج هذا السبيل» وهي مخادعة لأنه يبدو أنها تنفي وجود الحوافز من حيث تؤكد أهميتها. وتبرهن على وجودها حتى ولو لم يتبنها الرحالة أنفسهم.

وما أن نبدأ رحلتنا عبر صفحات هذا الفصل الكبير ونوغل فيها حتى نلمس تنوع الدوافع بتنوع الرحالة. ونتعرف من خلال هذا التنوع على قسمات علاقة القهر، التي تتخلق عبر صفحات هذا الفصل، دون

أن تظهر كلية فوقه السطح. وهي علاقة تسفر عن نفسها من خلال رؤى الحالمين بقدر ما تتبدى عبر سموم الغزاة. وتظهر في تهويمات العشاق كما تظهر في سلوك الأفاقين والباحثين عن المتع والأسرار.

ويمكننا في البداية أن نقسم الرحالة الفرنسيين إلى قسمين كبيرين يضم أولهما مجموعة الكتاب الفرنسيين الكبار مثل شاتوبريان (١٧١٨ - ١٨٤٨) وجيرار ده نرڤال (١٨٠٨ - ١٨٥٥) وجوستاف فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠) وتيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢)، وإرنست رينان (١٨٢٣ - ١٨٩٢) الذين انصف بعضهم مصر وتجنى بعضهم عليها، ولكنهم في الحالتين كانوا يصدرون في رؤيتهم لها من المنطلق الذي يسميه إدوار سعيد في كتابه الهام (الاستشراق) منطلق شرقية الشرق. وهو منطلق ينهض على أن العلاقة بين الشرق والغرب ليست علاقة فكر، ولكنها علاقة قوة. فما كان باستطاعة هؤلاء الكتاب أن يروا مصر بهذا الشكل مالم يروها من منظور فرنسا المتحضرة التي تنظر من علٍ الى الشرق.

ويبدو هذا المنظور أكثر وضوحاً في تناول المجموعة الثانية من الرحالة الفرنسيين: وهي مجموعة الدارسين الذين أختلف حظهم من الجدية والموضوعية مثل ڤولني، وعلماء الفيلق الثقافي المصاحب لنابليون بونابرت في حملته القصيرة العمر البالغة الأثر على مصر، وڤيڤيان دينون مؤسس علم المصريات، وشمبليون الذي فك شفرة الكتابة الهيروغليفية القديمة، وأتباع سان سيمون الذين هربوا بحلمهم ا لمستحيل إلى مصر، والكونت چوبينو المولع بتصنيف الشعوب، وإدموند أبو المفكر الذي شغلته قضية القلاع، وشارك بلان الناقد الذي اجتذب الملايين إلى تذوق الفن الشرقي، وبيير لوتي عاشق الشعب المصري والميتم بآثاره الفرعونية القديمة.

أما الفصل الثاني والذي يتناول فيه أعمال الرحالة الإنجليز فإنه يكشف لنا عن مدى رسوخ علاقة القوة هذه وعلاقتها بمنظور الرؤية وآليات الحركة السياسية في آن. ذلك لأن معرفة إنجلترا بمصر أقدم من معرفة فرنسا بها ليس فقط لأن شكسبير العظيم قد أدار إحدى ماسيه التاريخية الهامة (أنطونيو وكليوباترا) على أرض مصر وجعل ملكتها بطلة لها، ولكن أيضاً لأن چوچ سانديز (١٥٧٨ -١٦٤٤) كان قد وفد إليها عام ١٦١١ وتعنى بأهراماتها وعرض ألواناً شائقة من تقاليد أهلها وعاداتهم. كما أن الأثريين بوكوك وتوماس شو قد جاءاها منقبين عن الآبار وساعيين وراء دراسة التاريخ في النصف الأول من القرن الثامن عشر.

فلما حان القرن التاسع عشر كانت ثمة تقاليد قد أرسيت، عمادها الأول هو التنقيب عن الآثار ودراسة أو رصد ملامح الآثار الحية من غريب العادات وطريف الطقوس والتقاليد. لذلك معظم الرحالة الإنجليز من الدارسين وأقلهم من الأدباء. فباستثناء الأديب الإنجليزى الكبير وليام ثاكرى (١٨١١ - ١٨٣٦) لانجد إلا الكاتب الأمريكي الساخر مارك توين (١٨٣٥ - ١٩١٠) الذي زج الكتاب باسمه ضمن قائمة الرحالة الإنجليز مع أن هناك فارقا كبيراً بين الإنجليز والأمريكيين برغم استعمالهما معا للغة الإنجليزية. صحيح أن هناك عدداً من الرحالة ذوي النزعة الأدبية مثل كيرزن وإدوار وليام لين ولند ساى وبيرتون. إلا أن الدافع وراء معظم كتابات الرحالة الإنجليز كان علمياً أكثر منه أدبيا.

وقد نحت كتابات الرحالة الإنجليز، في هذا المجال، منحيين أساسيين: أولهما الاهتمام بالآثار، والتنقيب عنها، والحفائر الكاشفة عن كنوزها، والسجلات الراصدة لمفرداتها كما هي الحال في كتابات وليام هاميلتون وهنري صولت وبلزوني وولكنوة ورويرت هاي. وثانيهما رصد صور حياة المصريين المعاصرين وعاداتهم وطرائق معيشتهم كما فعل إدوار وليام لين في كتابه العظيم عن (عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم) ١٨٣٦ وكتابه الضافي الذي لم يحظ بالنشر، ولاتزال مخطوطاته مودعة بالمكتبة

البريطانية وهو (وصف مصر). وكما فعل كثيرون غيره مثل چيمي ويستر ومادين وريتشاردسون والبارون كيرزون ولورد لندساى وربيرتون وغيرهم.

وهناك أيضاً مجموعة الكاتبات الإنجليزيات اللواتى وفدن إلى مصر في القرن الماضي، واستطعن بحسهن الأنثوي أن يسجلن الكثير من تفاصيل الحياة المصرية التي غابت عن فطنة الرجال وعن ملاحظتهم. ومنهن هاريت مارتينو وهي روائية إنجليزية وفدت إلى مصر عام ١٨٤٦ وكتبت عنها كتابها (الحياة الشرقية) ١٨٤٨ الذي امتزجت فيه ملاحظاتها الثاقبة بتأملاتها الشعرية الشفيفة. وصوفيا بول شقيقة إدوار وليام لين التى اقتحمت عالم الحريم وقدمت لنا صورته من الداخل والليدي لوسي داف جوردن التي قدمت لنا عبر رسائلها الأدبية الصافية الوجه الأنثوي لكتاب لين الهام عن عادات المصريين وطبائعهم، ودخلت بنا إلى أفياء الأسرة المصرية وسبرت أغوار علاقات أفرادها وعواطفهم. أما الروائية الشهيرة إميليا ادواردز، فقد استهوتها الآثار المصرية بالدرجة الأولى، لكنها لم تستطع إخفاء اهتماماتها الأنثوية فقدمت لنا صورة هامة لطبيعة الأكلات الشائعة فى القرن الماضي وأساليب الزينة وأنواع السلع المعروضة في الأسواق.

وتطرح رؤى النساء فى هذا الكتاب قضية علاقات القوى بشكل سافر. لأننا إذا ما قارنّاها بكتابات الرجال سواء في هذا الفصل أو فى الفصل السابق سنجد أننا بإزاء رؤيتين مختلفتين للواقع نفسه. ففي رؤية الرجال نلمس بوضوح علاقة السيطرة. وقد أخذت في كثير من الأحيان صورة العلاقة التقليدية بين الذكر والأنثى لذلك اهتم الرحالة كثيراً بشرق الحريم والملذات والمتع الحسية، شرق يخضع لشهوات الرحل الأوربي ويشبعها. وهو لذلك ليس على مستوى الندية، في عصر لم تكن المرأة فيه قد نالت حريتها أو أصبحت ندا للرجل. وإذا ما تأملنا كتابات الرجال في اختلافها الواضح عن كتابات النساء الكاشفة عن فهمهن وتعاطفهن بل وغرامهن الواضح بالشرق الذي يدفع بعضهن إلى تفضيل عالم الشرق على عالمهن الغربى والتغني بمثالياته، سنجد أن كتابة الرجل تؤكد لنا أن علاقة القهر تبدأ في الكتابة التي تبرر لعملية القهر قبل أن تتخلق مواضعاتها المبهظة في الواقع نفسه.

لأن آليات عملية الاستبعاد الثقافى والاجتماعي التى فسر لنا ميشيل فوكو أركيولوجيتها المعقدة، هي التى تهيىء المناخ للتعامل مع الشرق كتابع، كمنطقة نفوذ، يمكن التصرف فيه، لأنه لايرقى إلى مستوى الندية، بل يظل دائماً تحت مستوى الرجل كالمرأة التي تلبي حاجته وتشبع رغبته. ومن هنا تنكشف لنا ملامح الاستشراق ككتابة، والاستشراق كفعل سياسي واجتماعي وعسكري وعقائدي. والاستشراق ككتابة هو الجانب الذي. تتعامل معه في هذا الكتاب. وكل كتابة هي إنشاء. وكل إنشا، ينطوي على قدر من الاختراع ومن الأساطير ومن الأوهام بل ومن الأكاذيب أيضاً.

وبرغم أهمية الفارق الدال بين إنشاء الرجل وكتابة المرأة فى هذا الكتاب، إلا أن الدكتور ثروت عكاشة لايشير إلى دلالة تقديم النساء لصورة مغايرة للشرق، ولا إلى اختلاف منظورهن له. ولكنه يفرد الفصل الثالث «نظريتان مختلفتان لواقع واحد» لمناقشة الفرق بين كتابات الفرنسيين وكتابات الإنجليز لنفس الواقع ولنفس الفترة ويرى أن هناك فروقاً خمسة في هذا المجال. وتثير كلها مسألة المنظور وعلاقة القوى معاً. فقد كان المنشور الإنجليزى سياسياً واقعياً بينما كان المنظور الفرنسي منطلقاً من الأسى على ضياع مصر من أيدي فرنسا ومن الرغبة في العثور على دور جديد- دور ناشر الحضارة- بعد هزيمة الحملة الفرنسية على مصر. ومن هنا كانت انجلترا كقوة ماثلة في الشرق تشعر بأنها قوة متعالية مسيطرة، ولاغرو فقد كان معظم الرحالة من أبناء الطبقة الأرستوقراطية التي اعتادت التعالي والحذلقة وممارسة القهر. أما فرنسا فقد حاولت -كقوة مهزومة من قبل فى الشرق- أن تتوجه من جديد إليه ملوّحة بالإغواء الحضاري ومتوسلة بالوسائل الروحية، راغبة في تصدير ثقافتها إلى الشرق علها تخضعه لرؤها الثقافية بعد أن أخفقت

في إخضاعة بقواها العسكرية.

وإذا انتقلنا إلى الباب الثانى من هذا السفر الضخم سنجد أننا أمام أقل أقسام الكتاب حظاً بالرغم من أهميته لبالغة. إذ يقدم هذا الباب للتصوير الاستشراقي ويتكون من تمهيد وأربعة فصول، أولها لأعمال المصورين لفرنسيين، والثاني للمصورين الأوروبيين، والثالث للمصورين الإنجليز، والرابع للتصوير الفوتوغرافي. ويحشد له الكاتب مجموعة من اللوحات الهامة الجميلة الناطقة بأبلغ مما تستطيعه الكلمات. لكن اخراج هذه اللوحات طباعياً كان دون المستوى بكثير. وقد شاء حظي أن أرى بعض أصول هذه للوحات، وبعض النسخ الجيدة عن بعضها الآخر، ولهذا أحسست بفداحة الخسارة. فلو قدر لهذه اللوحات التي أشهد بأنها جمعت بذوق وعناية أن تحظى بطبعة جيدة لكانت كنزاً لايستهان به. ولسارع محبو الفن ومحبو مصر جميعا إلى اقتنائها.

ويبدو أن التنفيذ لم يجن على اللوحات من حيث رداءة الاخراج وانخفاض مستوى الطباعة فحسب، ولكنه جنى عليها بالحذف أيضاً. فبينما يشير المؤلف إلى أنه يعرض علينا عشرين لوحة من أعمال باسكال كوست العظيمة (ص ٢٠٤) لانجد بالكتاب سوى عشر لوحات فقط. وبينما يشير إلى أنه يعرض لوحتين ملونتين وأربع صور من أعمال اميل برسى داڤيد (ص ٢٠٨) لانجد سوى الصور الأربع فقط. ولانعثر للوحات الناقصة على أثر حتى فى قسم اللوحات الملونة (ص ٤٤٧ -٥٣٢) عندئذ قلت ربما نقلها المخرج الفني لهذا الكتاب إلى قسم للوحات الملونة، ولكن هيهات.

وبرغم رداءة تنفيذ اللوحات، فإن من يتأمل هذه التصاوير البديعة لبركة الأزبكية، وحديقة المعهد العلمى ومجرى الخليج الناصري، وقناطر المياه عند جزيرة الروضة، وميدان الرميلة، وأسواق القاهرة القديمة، ومن يتأمل بوابات القاهرة أو يطوف برسوم ديڤيد روبرتس المدهشة للقاهرة الفاطمية، لابد وأن يصرخ. واأسفاه عليك ياقاهرة! وهو يرى قاهرة اليوم، ثم يتلفت إلى قاهرة الأمس ويهتف واقاهرتاه فقد ردمت بحيراتها، واقتلعت أشجارها، و امتهن نيلها، واحترقت أوبراها، وحفرت شوارعها، وتهدمت آثارها. فأين قاهرة اليوم الدامية من قاهرة الأمس التي تغني بجمالها الزوار وحجّ إليها السائحون من أركان المعمورة الأربعة.

لكن المتأسي على ماجرى للقاهرة سيعجب في الوقت نفسه عندما يقرأ وصف الرحالة المجحف والذي لايخلو من بعض الحق ، لما عاناه الشعب المصري من بؤس على مر الحقب. وسوف يتساءل إزاء صفحات الشظف والمرارة: كيف استطاع هذا الشعب الاستمرار برغم كل البلايا التي حاقت به، وكل الرزايا التي الحقتها به مؤامرات الطامعين فيه من أجانب ومتمصرين. وكل الصروف التي قذفته بها المقادير وطحنته رحاها ؟ كيف كان أبناوه يأكلون الجثث وقت المجاعات ثم ينهضون كالمردة يزودون عن حماه كلما دعا الداعي إلى الذود عن الوطن: ولكن هذا هو سر مصر العظيمة التى تتسامح كثيراً، وتصبر كثيراً، ولكنها تَهزم ولاتستضام، وتعرف متى تضع حدًا لكل شيء .

وفي نهاية المقال أحب أن أشير إلى بعض الهنات الصغيرة التي ما كان أحراها تختفي من قبل هذا العمل الجليل. كالإشارة إلى تأثر شكسبير بميلتون في «كما رسم شكسبير من قبل صورة رائعة لمصر ومليكتها كليوباترة، وخاض فى وصف آلهتها متأثرا بقراءاته لبلوتارخوس وميلتون» (ص ٢٩٠) مع أن شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) قدمات وميلتون (١٦٠٨-١٦٧٤) في العاشرة من عمره، ناهيك عن أنه كتب (أنتوني وكليوباترا) على أرجع الاحتمالات فى عام ولادة ميلتون نفسه أو في العام التالي له ١٦٠٩ على أكثر تقدير. أو كظهور بعض المقتطفات المبتورة (راجع مقتطف الطيب صالح ص ٣٨٩). أو كالإشارة إلى

لامارتين وكتابه (رحلة إلى الشرق) في معرض المقارنة بين رؤى الفرنسيين ورؤى الإنجليز (ص ٣٩١) مع أننا لم نعرف شيئاً عن تفاصيل رؤاه في فصل الرحالة الفرنسيين. ولم يتحدث الكتاب عن كتابه الهام هذا إلا عرضاً. كما أن المراجع الاجنبية كلها باستثناء كتاب واحد وهو كتاب مؤنس طه حسين (الرومانسية الفرنسية والإسلام) قد ذكرت دون أى إشارة إلى أرقام الصفحات على عكس معظم المراجع العربية. لكنها هنات يسيرة لاتنال من ترنيمة هذا القلب العاشق والذهن المرهف الراجح اللذين قدما لنا عملاً هاماً بكل المقاييس.



القاهرة ١٩٨٦

«الرؤي المقنَّعة»
الجعجعة المنهجية
والاجتهادات غير المقنعة

يطرح كتاب كمال أبو ديب الجديد (الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي فى دراسة الشعر الجاهلى) مجموعة من القضايا الهامة التى تتعلق بمناهج النقد الأدبي الجديدة، وبإمكان إقامة علاقة تفاعل، أو حتى تناقض، خلاقة، بين كشوف تلك المناهج وخصوصية تراثنا الأدبي، والشعري منه بصفة خاصة. وتأتي أهمية هذا الطرح من أن العمل حصاد سنوات عديدة، وجماع عدد من الدراسات المنفصلة، في استخدام المناهج البنيوية في دراسة الشعر الجاهلي. وقد سبق للباحث إصدار دراسات أخرى حول الشعر، كان من أكثرها إثارة للجدل والحوار دراسته المسماة (جدلية الخفاء والتجلى) التى حاول فيها كذلك طرح أجنة ممارساته النقدية التى تبنى فيها كشوف المدرسة البنيوية الفرنسية خاصة، استخدمها لطرح تصور نقدي، وممارسات تحليلية للشعر العربي. وقد أثار هذا الكتاب في حينه شيئا من الجدل بين محدثي الثقافة في البلاد التي لاتقاليد ثقافية أو بحثية عريقة فيها، ولا قدرة كبيرة لبإحثيها على فرز الصوت المرتفع من الإنجاز النقدي العميق، وخاصة في الجزيرة العربية وما شابه ذلك.

والواقع أن دراسته الجديدة عن الشعر الجاهلي تنطوي على أفضل ما حققه فى الدراسة السابقة، كما تتسم كذلك بكل معايبها، وذا كانت هذه المعايب فد خفيت على أعين مراقبي الدراسة الأولى بسبب جدتها من ناحية، وبسبب ضربها فى أرض تأويلية بكر من ناحية أخرى، فإنها بدت أكثر سفورا فى هذه الدراسة. لأن طبيعة بنيتها التراكمية الناجمة عن تجميع دراسات كتبت في مراحل زمنية متعددة، دون إعادة كتابتها لتتخلق عبرها وحدة متنامية، كشفت عما بها من تناقضات. ولأنها تتعامل مع الشعر الجاهلي الذى أشبعته الدراسات النقدية القديمة والحديثة بحثا ودراسة. ولأنها تزعم أنها تتحرك فى مجال تأويلي مغاير، إلى حد كبير، لذلك الذى تعاملت معه الدراسات السابقة، ولا تستطيع استنفاد بعض ما تطرحه من قضايا أساسية برغم ضخامتها، وتورم حجمها، ولأنها تتسم بتلك النزعة الإرجائية التي تتكرر فيها صيغ تأجيلها للقضايا الخلافية، بزعم أنها تحتاج إلى بحث آخر. ولأنها أخيرا تقع في مهاوي الكثير من التعميمات التي لاتستطيع البرهنة على صحتها، حيث ينقصها التواضع الذي يموضع كشوفها فى سياق تحليلاتها الفردية، ويسعى لأن تنسحب على حصاد الشعر الجاهلي كله.

وقبل مناقشة مزايا هذا العمل النقدى الجديد ومعايبه، علينا أن نتعرف بداءة، وبطريقة أقرب ما تكون إلى الوصف المحايد، على ما يحاول الكاتب أن يحققه فى دراسته تلك.

يتنامي بحث أبي ديب ـ كما يقول في مقدمة دراسته ـ في سياق تصورى مغاير للإطار الذي تمت فيه معظم دراسات الشعر الجاهلي حتى الآن. وهو إطار يحاول تجنب المعطيات التقليدية التي تنامت فيها دراسات الشعر الجاهلي منذ ابن سلام حتي طه حسين، وشوقى ضيف (كذا)، ليطور اجتهاداته التطبيقية فى إطار المنجزات الجديدة لمجموعة من المجالات المعرفية التى تمتد من علم «الأنثروبولوچيا»، أو علم الأنسان، حتى علم اجتماع الأدب، مرورا بالدراسات اللغوية أو اللسانيات، كما يحلو له أن يدعوها، وعلم الإشارات أو السيميولوجيا، ونظرية الأدب، ودراسات الشكليين الروسيين الشائقة، والاجتهادات الجديدة فى نظرية الأدب، وغيرها من منجزات النقد الأدبي فى هذا القرن. وهذا كله أمر طيب، ومطلوب من الباحث الجديد، وخاصة فى تلك المرحلة التي انتابت النقدي الأدبي فيها ثورة متعددة الاجتهادات والإنجازات، والتي استأثر فيها الجدل المنهجي باهتمام نقاد الأدب ودارسيه، إلى الحد الذي تبلور معه مجال معرفي مستقل بذاته هو «نظرية الأدب» أو «النظرية النقدية».

وقد حرص المؤلف فى مقدمته على أن يحيلنا الى مصادره المنهجية التي استقى منها أساسيات الإطار النظري الذى يسعى إلى تطبيقه فى عمله، وهى التحليل البنيوى للأسطورة عند كلود ليڤى ستراوس، والتحليل الشكلي للحكاية الشعبية عند فلاديمير پروب، ومناهج تحليل الأدب البنيوية، وخاصة لدى رومان ياكوبسون والبنيويين الفرنسيين، وعلم اجتماع الأدب لدى لوسيان جولدمان، وتحليل عملية التأليف الشفهى لدى ملمان باري والبرت لورد. من هذه المصادر المنهجية الخمسة يحاول أبوديب صياغة مقترب نقدي تركيبي لدراسة الشعر الجاهلي. وليس ذكر هذه المصادر من قبيل الاعتراف بالفضل لذويه؛ لأن الكاتب حريص في أكثر من موضع بالكتاب على نسبة السبق فيما توصلوا إليه لنفسه، ألم يقل لنا فى رسالته للدكتوراه (ص٣٢٠) إنه اكتشف وحده مفهوما فريدا للاستعارة، قبل الاطلاع على عبدالقاهر، ثم فوجئ بأن عبدالقاهر الجرجاني قد اكتشفه قبله بقرون طويلة. ولكنها من قبيل ما أدعوه بالجعجعة المنهجية، التي تتوخى إرهاب القارئ، وإحداث أكبر قدر من الصخب والضجيج، وإبهاره بحشد الأسماء والمصطلحات.

فبدلا من أن يعمد الكاتب فى أول فصول كتابه والمعنون «تمهيد لدراسة الأطر التصورية والمنهجية» إلى بيان مخططه المنهجي، والطريقة التى استطاع بها التأليف بين منجزات هذه المصادر المعرفية الخمسة، والتى يتناقض بعضها مع البعض الآخر فى أكثر من موضع، فإنه افتراضا منه لجهل القارىء العربي بحقيقة مصادره المنهجية، وبالتالي استبعاده اكتشاف ما بينها من تناقض، لا يحدد لنا طبيعة التعديلات التي يحتاج إلى إدخالها على هذه المقتربات المنهجية لتتكامل وتتراكب، ولا ماهية التغيرات التي أجراها عليها نتيجة تجربته إياها على حصاد نصي متميز، هو الشعر الجاهلي، يتطلب منه تحوير المنهج، وإجراء تعديلات إجرائية عليه. ولكنه يكرس هذا الفصل برمته لتلخيص عمل فلادمير پروب فى تحليله الشكلي الشيق للحكايات الشعبية فى كتابه الشهير (مورفولوچيا الحكاية الخرافية). ولحسن الحظ لم يكرر على مسامعنا، كما فعل في أكثر من موقع من دراسته الضافية المصابة بالإسهال اللفظي والتكرارات، أنه توصل إلى هذا كله بنفسه قبل اكتشافه إياه لدى پروب.

صحيح أن البحث يستفيد كثيرا من منجزات پروب، وخاصة فى برهنته النقدية على ضرورة رؤية النص الأدبي بطريقة تركيبية، تساهم فى الكشف عن العلاقة بين البنية والتاريخ، وتضع الجزئيات فى سياق خريطة كلية للعلاقات داخل النص الأدبي، لكن مبرر الكاتب فى عرض كشوف پروب النقدية بطريقة مرتبكة، ومعقدة، تشككنا فى فهمه لپروب ولغيره من النقاد، ليس لأن هذا العمل أهم من غيره لفهم منطلقات دراسته، خاصة وأنه يقرر صراحة أن العمل الألصق بالمشروع الذى ينميه، أو بالأحرى العمل الأم

الذى يتبنى معظم مفاهيمه المنهجية هو عمل ليفى ستراوس ـ وهو بالمناسبة صهيونى متعصب لايفوّت فرصة دون الإعلان عن عدائه الصريح للعرب والفلسطينيين. ولكن مبرره فى تلخيص پروب دون سواه، هو عدم توفره لدى القارىء العربي، مع أن عمل ليفى ستراوس المهم فى الأسطورة والأنثروبولوجيا البنيوية غير متوفر هو الآخر في العربية، ومع ذلك لم يلخصه لقارئه.

ويتجلى ضعف هذا التبرير وتهاويه، لا في أنه يترك العمل الأم الذي تعتمد عليه دراسته دون تلخيص، أو تقديم لمحدداته المنهجية الأساسية، ويلخص العمل الأقل منه أهمية، تلخيصا ضافيا فحسب، ولكن أيضا في سرعة سقوط هذا المبرر قبل صدور كتابه، بظهور ترجمة عربية كاملة لكتاب پروب بعنوان (مورفولوچيا الخرافة) من ترجمة الناقد المغربي إبراهيم الخطيب. وهى ترجمة أقل ما يقال فيها أنها أوضح كثيرا من تلخيص أبى ديب المرتبك له. خاصة وأن تلخيص أبي ديب يقتصر على الفصل الثالث الخاص بوظائف الشخصيات، وبعض جداول الملحق الأول للكتاب، دون بقية فصوله وملاحقه. وقد كان الأجدر به إزاء الطبيعة الخلافية لمشروعه، وبسبب المزاعم الكبيرة التى يدعيها له، أن يرسم لنا فى هذا الفصل التمهيدى مخططا نظريا لمنهجه، يكشف فيه عن نصيب كل من هذه المصادر الخمسة، فى تشكيل قاعدته النظرية. بدلا من هذا التلخيص الذى أغنتنا عنه ترجمة إبراهيم الخطيب الجيدة للكتاب، والتى صدرت قبل صدور كتاب أبي ديب بفترة غير قصيرة.

وهو ليس تلخيصا مرتبكا فحسب، ولكنه مغرض كذلك، لأنه يدعي لليڤي ستراوس التعبير عن منظور مشابه، بدون ذكر أن ستراوس قد أخذ منظوره المشابه ذاك عن پروب. ناهيك عن خلطه المعيب بين الشكلية والإشكالية التى يصف بها المدرسة التى ينتمي إليها پروب أكثر من مرة، وعن ترجماته الخاطئة للكثير من المصطلحات النقدية التى يتعامل معها، والتى زادتها ركاكة لغته غموضا وارتباكا. كما يدعي لنفسه الاختلاف مع ليڤي ستراوس والإضافة إليه، وتميز عمله عنه بنوع من الريادة والمبادرة، بينما يلتزم بنمهجه التزاما حرفيا استنساخيا جر على دراسته كل ما عيب على دراسات ليڤي ستراوس من أخطاء، ومبالغات. وخاصة في مجال قسر النصوص على الاستجابة لبنية أسطورية وطقوسية ليست فيها، أو في مجال إصدار تعميمات خاطئة بناء على شواهد جزئية، تبلغ في بعض الأحيان حد الاستثناءات.

ثم يفتتح الكاتب الفصل الأول من دراسته والمعنون «أبعاد أولى للتحليل البنيوي» بإلغاء كل الاجتهادات النقدية التى تناولت الشعر الجاهلي فى العصر الحديث بجرة قلم. وهو إلغاء ينطوي على قدر كبير من الجهل بإنجازات الدراسات النقدية الحديثة فى هذا المجال، ولو قرأ الكاتب دراسة الأستاذ محمود محمد شاكر الهامة (نمط صعب ونمط مخيف) وحدها، لطامن من كبريائه قليلا. ناهيك عن عشرات الدراسات الأخرى التى أظن أنه لا يعرفها، وإن عرفها فمعرفة مرتبكة كمعرفته التى قدمها لنا حول پروب. ومن الغريب أن تبدأ دراسة تزعم لنفسها التجديد المنهجي بتجاهل أولى قواعد المنهج، وهي معرفة ما كتب في الحقل الذي يعمل فيه وتناوله بالنقد والتمحيص. والدخول معه في حوار علمي تتبلور عبره مصادرات البحث ومنطلقاته. فمن المهم حقا أن يعي الناقد مايدور في الواقع الغربي من تجديدات نقدية ومنهجية، ولكن الأهم من ذلك أن يعرف حال الدراسات التي تناولت موضوعه، في ثقافته، وفي غيرها من الثقافات، قبل جلب آخر مكتشفات الغرب النقدية وتطبيقها عليه.

فلا ضير فى أن يبالغ الجديد فى إضفاء أهمية مبالغ فيها على تجديداته المحدودة. ولا مفر من أن تتشح هذه المبالغة فى معظم الأحيان بشيء من الشطط، ومقدار من الغرور الناجم عن سعادتها باكتشافاتها الجديدة، أو عن غبطتها بمعارفها المتميزة، وسط مناخ شحت فيه المعرفة، وانطبق عليه المثل الانجليزى الذى يتحدث عن سعادة الضفدع الكبير بنفسه، فى بركة صغيرة نائية ليس فيها إلا صغار الضفادع. وإن

كان من المشكوك فيه أن يؤدي بخس هذا الجديد حق القديم، والإطاحة به فى جمل تعميمية خاطئة إلى خدمة الهدف الذى يسعى الجديد الى تحقيقه. فمن شيمة العلماء التواضع، وتجنب أدواء الغرور، وتضخم الذات المعيبة. ويبدو هذا الإغراق الشديد فى الذاتية متناقضا مع إقرار الكاتب عن حق بأن «المنهج المطور هنا أولي ويحتاج إلي تعديل»، (ص ٥١) ولكن ربما كان هذا الإقرار من مخلفات الصيغة الأولى للبحث، والتي نشرت فى دورية إنجليزية، ثم نقلت كما هى دون تحوير إلى الكتاب الراهن.

وبعد تلك الإطاحة الاستخفافية بكل إنجازات النقد العربي الحديث في هذا المجال، يشرع أبو ديب في دراسة معلقة لبيد، التي يعتبرها القصيدة المفتاح، بمعنى أنها القصيدة التي تقدم المفاتيح البنائية والدلالية للتعرف على البنية العميقة السائدة في الشعر الجاهلي برمته. ولا نعرف سر اختيار هذه القصيدة لتكون مفتاحا، وهل تنهض هذه النتيجة على دراسة متقصية للشعر الجاهلي تبرهن على احتلالها هذه المكانة المحورية؟ وهل اختبرت الدراسة قدرتها على فض مغليق البنى الأخرى التي تنطوي عليها القصائد الأخرى، والتي سنتعرف على بعض صور تعددها في الكتاب نفسه؟ أم أنه هذه التسمية من قبيل المبالغة والزعيق؟ صحيح أن الباحث يعدها من أكثر قصائد الشعر الجاهلي تشابكا وغنى وتعقيدا، ويعتقد أن رؤياها الأساسية للوجود تحتل مكانا مركزيا في الشعر الجاهلي كله، ولكنه لا يبرهن لنا على هذا التعميم، ولا يختبره، لأنه لو اختبره، لتيقن من عدم قدرته، ككثير من التعميمات، على الصمود لأبسط الاختبارات.

وينطلق الباحث من فرضية وجود مجموعة من الوشائج بين بنية تلك القصيدة المفتاح، وبنية الأسطورة في تحليل كلود ليفي ستراوس لها. وانطلاقا من التشابه بين البنيتين يبدأ بتحليل مقدمتها الطليلية مؤسسا من خلال هذا التحليل طبيعة جدل ثنائيات التضادات المتراكبة فيها، وهى ثنائيات يستفيد كثيرا في صياغته لها من تحليل ميلمان باري والبرت لورد للشعر الشفهي. ولكنه يتجاوز في هذا المجال عن العناصر التي لا تتوافق مع سيمترية هذه البنية، بل وتقوضها. ويري الباحث أن القصيدة كلها تدور رغم تمايزها وتباينها حول محور التغيير، وهو محور ذو طبيعة تضادية هو الآخر، لأنه ينطوي على جدل عناصر الموت والحياة، وقوى التدمير والبناء.

ثم ينطلق من خلال تلك الثنائيات إلى تأسيس مجموعة من دوائر العلاقات التي تحدد مكان الشاعر في القبيلة ومكانته بها، وعلاقته بالطبيعة، ثم علاقته بالحبيبة في إطار تلك العلاقة المزدوجة الأشمل بالقبيلة والطبيعة. ثم يكشف لنا عن طريق تحليل تلك الدوائر المتداخلة عن آليات التغيير الفاعلة في الواقع، وفي بنية القصيدة معا، متخذا من ذلك مدخلا لتناول موضوع الزمن بها. لكنه ما يلبث في سعيه لتطبيق منهج ستراوس عن الأسطورة، والذي اعترف في البداية بضرورة تحويره ليلائم القصيدة باعتبارها ذات طبيعة مغايرة لطبيعة الأسطورة، أن يقع في الكثير من الخلط عند محاولته قسر معلقة لبيد على التطابق مع عينية أبى ذؤيب الهذلي، التي لن نتعرف على تحليله لها إلا في الفصل الثالث، مستبقا في ذلك نتائج التحليل. هنا نجد أن «القصيدة المفتاح» عاجزة عن فتح عينية الهذلي. فلا نعرف لم زعم مفتاحيتها وهي غير قادرة على الفتح عند أول اختبار، حتى داخل دراسته ذاتها.

لكن لاغرو، فللتعميمات سحرها، وسوف تتكفل الطبيعة الإرجائية للدراسة، والقفز الدائم علي النتائج، والبنية الاجتزائية للدراسة، والزعم بأن كل جزئية من جزئيات المنهج، وكل ملاحظة من ملاحظات التحليل، تحتاج إلى المزيد من الدرس والتمحيص في دراسة قادمة من هذا المشروع المتنامى إلى مالانهاية، هي الصيغة البنائية التي ينطوي عليها هذا الكتاب، الذي لم يبذل كاتبه جهدا كافيا في تحويله من مجموعة من المقالات التي لا تربطها رابطة بنائية عضوية إلى كتاب، إلى حد أنه ظل يشير إلى دراسات

أخرى له، دون أن يعي أن تلك الدراسات قد تحولت، دون أى تحولّ حقيقي، إلى فصول في هذا الكتاب.

أما الفصل الثانى والمعنون بـ(الرؤية الشبقية)، فيكرسه الكاتب لدراسة معلقة امرئ القيس، وهي دراسة تنطلق من نفس الأساس النظري، ومن ثم فإنها تبدأ بإجراء مقارنة بين مسارات التغبير فى القصيدتين، كمدخل لاكتناه تباينات البنية فيهما. وإذا كانت القصيدة المفتاح تنهض على ثنائيات العلاقات، فإن القصيدة الشبقية تنحو الى بلورة مجموعة من مثلثات العلاقات، يدخل فيها دائما بين الشاعر والحبيبة طرف ثالث هو القبيلة أو الجماعة. وتبرز المقارنة الدائمة بين القصيدتين، على الصعيد البنيوي، انتماءهما معا إلى ما يسميه الباحث بالتيار متعدد الأبعاد، والبنية متعددة الشرائح، برغم اختلاف رؤيتيهما للواقع والإنسان والكون. وهو تيار لا ينضوي تحته كل الشعر الجاهلي. ومن هنا يخصص الباحث الفصل الثالث لتناول قصيدة أخرى تندرج تحت ما يسميه بـ «البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد» ويتخذ لها نموذجا عينية أبي ذؤيب التي مطلعها:

أمن المنون وريبها تتوجع   والدهر ليس بمتعب من يجزع

والبنية متعددة الأبعاد عنده، هي البنية التى تنبثق عن التفاعل بين حركتين رئيسيتين، تتكون كل منها من عدد من الوحدات التكوينية، التي تنطوي بدورها علي وحدات أولية. وحركتا معلقة امرئ القيس في تصور هذه البنية هما: سكون الأطلال واندثارها، في مقابل الحيوية الغامرة لعاصفة المطر والسيل، أو الجدب في مقابل الخصوبة. أما البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد فهي البنية التى تنطوي على حركة أساسية واحدة، تعمق شرائح النص المختلفة من مستوياتها الدلالية، أو تنقلها إلى مستويات أخرى من المعنى دون أن تغير موضوعها، بحيث تشكل كل شريحة تصعيدا للمعنى الكامن فى الشريحة السابقة، أو تعميقا له.

ثم يواصل في الفصل الرابع دراسة مجموعة من النماذج للتيار الأخير الذي يدعوه بـ«البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد» وهي البنية التي تكتفي فيها القصيدة بشريحة واحدة قائمة بذاتها، والتي يجعل من قصيدة أمرئ القيس «أرَانَا مُوضِعِين لأمر غَيبٍ» نموذجا لها.

ومن خلال هذه التيارات الثلاثة يبلور الكتاب أطروحته الأساسية، التي يطرحها علينا في الفصل الخامس المعنون «أن وأن لا»، وهو عنوان ينطوي على خطأ واضح، لأن «أن لا» هي «ألا» لكن ذلك من بعض الركاكة التي يكتظ بها الكتاب. وتفترض تلك الأطروحة احتمال تشكيل المعلقات «لبنية واحدة تتمثل فيها الرؤيا المركزية للثقافة في استجابات مختلفة من نص إلى نص للأسئلة الأساسية في الوجود الجاهلي، وتقع خارجها رؤيا الثقافة المضادة». وهو افتراض مهم إذا ما تجاوزنا عن خلط المؤلف بين الرؤية، وهي التصور أو المفهوم، والرؤيا وهي الحلم أو النبوءة.

ويحاول الكاتب اختبار هذه الفرضية الأساسية من خلال مواصلته لتحليل المزيد من النصوص، فيدرس في الفصل الخامس معلقتي عنترة وطرفة، ويرى أن جوهر تجربة عنترة هي الصراع بين المغلق والمفتوح، والتي تتجلى في مثلث مماثل لمثلث العلاقات الذي تنهض عليه معلقة امرئ القيس، حيث يدخل الشاعر في علاقة ثلاثية الأطراف مع المرأة والحبيبة. أما معلقة طرفة بن العبد فهي في تصوره نص التوتر المطلق بين الشهوة للانتماء واستحالة هذا الانتماء الحميمي العضوي لها. وإن كان تحليله لهاتين المعلقتين أقل دقة وإقناعا من تحليله لمعلقتي لبيد وامرئ القيس.

أما الفصل السادس «تأملات في المنابع التصورية» فإنه لا يقدم لنا ما يعد به عنوانه، بأي حال من

الأحوال، ولكنه يعاني كالكتاب كله من ارتفاع الصوت، واتساع الفجوة المستمرة بين ضخامة الادعاءات وضآلة الكشوف. فليس في هذا الفصل، الذي يحلل فيه المؤلف قصيدتي القطامي وأبي زيد الطائى، أي جديد على صعيدي التحليل أو الرؤية. ولكنه ينطلق من تكرار ما سبق أن قاله، عن دور المقدمة الطللية، باعتبارها تجسيدا لزمانية الوجود وهشاشته، ودليلا على تغيره المستمر. وأما الفصل السابع «استجابات جذرية» فإنه يطمح كما يقول المؤلف فى مطلعه إلى تجميع الخطوط الموزعة بشأن استجابات النص الجاهلى للشرط الإنساني. وأولى هذه الاستجابات هي الاستجابة لهاجس الموت، الذي تصب فيه مسألة الزمن والتغيير، والوعي بكونية الوجود، أما ثانيتها فهي الاستجابة لمسألة التحول.

وهما استجابتان يحاول الفصل تناولهما، دون أن يستطيع إقناعنا بأنهما تنطويان على كل مكونات رؤية النص الجاهلى للشرط الإنساني. وهذا أيضا ما يواجهنا في الفصل الثامن «البنى التوليدية ومفهوم التحولات» الذي يعدنا بإزالة التعارض الوهمي بين مفهومي البنية والتاريخ، ولكنه يخفق حتى في الاقتراب من جوهر المشكلة، ويكتفي بتحليل سريع لنصوص عبدة بن الطبيب، والمرقش الأصغر، وخفاف بن ندبة، وربيعة بن مقروم الضبي، ونصوص أخرى كثيرة مجتزأة، يحلل بعضها، ويترك بعضها الآخر دون تحليل، وهذا أيضا ما يفعله بالنسبة لقصيدة المدح.

أما الفصل التاسع «البنية المضادة» فيدرس فيه مجموعة متباينة من النصوص الجاهلية التي يمهد من خلالها لتناول نصوص الثقافة الرافضة، أو الرؤية المضادة، التي تنبثق أجنتها داخل الرؤية الأصلية التي بلورتها تيارات الشعر الجاهلى الأساسية. ويحاول التعرف على شتى تبديات تلك الرؤية المضادة، التى تمثلت في عدد كبير من القصائد، وخاصة في قصائد المدح وفي كثير من أعمال الشعراء الصعاليك، التي اتسمت على صعيد البنية بنفيها لعدد كبير من الأسس التي تنهض عليها بنية القصيدة الأساسية.

لكن الفصل العاشر «البنية والزمن: زمن النص» فيدرس فيه معلقتي زهير بن أبي سلمى، وعمرو ابن كلثوم وبعض قصائد الصعلكة، من خلال التمييز الأساسي الذي بلوره الشكليون الروس بين زمن الفعل، وزمن النص. دون أن يصل من خلال تحليله لتلك النصوص إلى ما وعدنا به في مقدمة الفصل. وهذا ما يحدث أيضا في الفصل الحادي عشر «آفاق للارتياد في مكونات النص: الصورة الشعرية». أما الفصل الأخير «إشارات ختامية: ملحق النصوص المدروسة» فإنه أكثر فصول الكتاب اضطرابا، ونقصا، وارتباكا، فلا نعرف ما هو الغرض منه، ولا نجد فيها بعض النصوص المدروسة التي وعدتنا الفصول السابقة بأن نجدها في الملحق، ولا نعثر به على الجداول التي يشير إلى أنه ألفها، أو إلى أن طلبته نظموها وأدرج في الكتاب بعضها. ويبلغ هذا الارتباك والخلط ذروته في إشارات المؤلف ومراجعه، التي تتنافى مع المبادئ الأولية لأي بحث جامعي جاد.

وبعد أن تعرفنا بشيء من التفصيل على ملامح المشروع النقدي، الذي يحاول كمال أبو ديب أن يضطلع به في كتابه لتقديم تحليل بنيوي جديد للشعر الجاهلي، سنواصل مناقشة هذا الكتاب نظرا لخطورة المزاعم التي ينطوي عليها، وأهمية القضايا التي يطرحها. ومن البداية نجد أن المصادرة الأساسية التي ينطلق منها هذا المشروع النقدي مصادرة صحيحة إلى حد كبير. لأنها تنطوي على يقين شائع بين عدد غير قليل من المتخصصين والدارسين للشعر الجاهلي منهم خاصة، بأن جل الشعر الجاهلي ليس شعرا وصفيا أو غنائيا، ولا تنهض علاقته بالإطار المرجعي الذي يصدر عنه، ويتوجه إليه ويتعامل معه، علي أي من تبسيطات علاقة الانعكاس، أو آليات العلاقة الكنائية التي يطمح فيها الجزء للنيابة عن الكل. وإنما يحتوي بين دفتيه على كل التصورات العقلية، والخبرات المعرفية الثرّة، لثقافة على درجة كبيرة من النضج،

والتماسك.

والواقع أن شيوع تلك المصادرات، هو الذى يفرض علينا استخدام مصطلح الإطار المرجعي، بدلا من مصطلح الواقع الشائع، والبسيط. لأن هذا المصطلح الجديد يفترض أن النص الأدبي، لا يصدر عن الواقع المتعين وحده، بقدر ما ينبثق عن استيعاب عميق لكل مكونات هذا الواقع التاريخية، ولكل موروثاته الثقافية، والمعرفية، بالمعني الأنثربولوجي الذي يشتمل على نصوصه الشفهية والمكتوبة، وخبراته الحياتية المتوارثة التي لا تقل أهمية عن ثقافته الشفاهية أو المكتوبة، والتي تكوّن مجتمعةً هذا الأطار العام، الذي يدور فيه النشاط الإبداعي: ينبثق عنه، ويتوجه إليه، في وقت واحد.

ولذلك تفترض تلك المصادرة الأساسية التي ينطلق منها العمل أن هذا الشعر العظيم الذي استطاع أن يخترق حجب الزمن، وأن يكتسب لنفسه، بقوة الفن وجبروته، الخلود، يحتوي على مجموعة من الرؤى العميقة: السافرة منها والمقنعة، والتي جعلته يحتل تلك المكانة الهامة في تراث الأمة العربية الأدبي، بالرغم من تلك التسمية الإصطلاحية الجائرة التي تُلحق به صفة الجاهلية، وهو من أي شبهة بالجهل، أو الجاهلية براء. لأن هذا الشعر العظيم زاخر بالمعارف التي تنفي عنه الجهل والجاهلية معا، ومتضمن لمجموعة كبيرة من الرؤى الفلسفية، والإنسانية، التي تمكنه من الفاعلية في واقع تفصله عنه قرون عديدة.

لكن سلامة المصادرات الأساسية لا تكفي ـ كحسن النوايا ـ وحدها لإنجاز عمل نقدي كبير، أو تقديم تحليل أدبي مقنع. لأن من الضروري أن تترجم الدراسة تلك المصادرات المنطقية إلى بنيان فكري ينبثق عن التحليل التفصيلي المقنع لعيون قصائد هذا الشعر العظيم. وإذا كان تحليل (الرؤي المقنعة) فيه شيء من التفصيل، الذي يصل في كثير من الأحيان إلى درجة الإطناب والتكرار، فإنه أبعد ما يكون عن الإقناع، أو هتك حجب النص، ليكشف لنا عن الأسرار المكنوزة خلف بنيته اللغوية المحكمة. ذلك لأن القصيدة العربية القديمة، التي اصطلح على تسميتها بالقصيدة الجاهلية، تخفي رؤاها العميقة والمتراكبة في مستويات عديدة من المعنى، وخلف مجموعة من الأقنعة التي تتبدى فيها الذات الواحدة وقد اتخذت أكثر من صورة، والتي لا يمكن استجلاء جوهرها بدون الكشف عما في هذه التبديات المتعددة من عناصر مشتركة، ولا يمكن هتك حجبها دون تحليل لغوي تفصيلي يكشف عما بها من علاقات متشابكة، تساهم بدورها في هتك حجب الرؤية الجمعية التي ينطوي عليها هذا الشعر العظيم.

صحيح أن أبا ديب يعترف في أكثر مكان من الدراسة بعجزه عن تحديد دلالات بعض أجزاء القصيدة الجاهلية، وخاصة مقدمتها الطللية (ص٦٤٦و٦٤٧)، وعن حل إشكالية حركة الناقة فيها(ص٣٩٧)، ويترك حل هذه الإشكاليات لدراسات قادمة. ولكنه سرعان ما يطلق أحكاما عمومية شاملة، يؤكد فيها مرة الارتباط الوثيق بين الفرس والناقة (ص٤٠٠ و٤٠١)، ويزعم أخرى بأن التعارض بينهما مكون جوهري من مكونات الشعر الجاهلي(ص٣٧٨). وهذه النزعة التعميمة الشاملة هي التي أوقعت دراسته في كثير من التناقضات، وهي التي جنت على الكثير من اجتهاداتها التي كان باستطاعتها أن تكسب قدرا من الإقناع، لو طامنت من غرورها قليلا، ولو اعترفت بفضل الدراسات السابقة في هذا المجال، وأجرت حوارا مثمرا معها.

فقد بذل كمال أبو ديب جهودا واضحة لاستجلاء رؤية الشاعر الجاهلي للعالم في تحليله الشائق لمعلقتي لبيد وامرىء القيس، وإن كان تحليله لمعلقة لبيد ـ والذي كتبه تحت إشراف العين اليقظة لأستاذه فريدي بيستون بجامعة أكسفورد ـ أكثر إحكاما، وأقل ترهلا من الدراسات الأخرى التي كتبها وحده، بعيدا عن الإشراف المنهجي الصارم الذي تعاني دراساته من الافتقار إليه. كما بذل كذلك جهدا مثمرا

للتعرف علي ملامح تصور هذا الشاعر الفلسفي ـ إن صح التعبير ـ للكون وللوجود الإنساني فيه، والكشف عن أن هذا التصور الجاهلي للوجود تصور تناغمي، يمر خيط استعاريته من الإنسان، عبر الحيوان، إلى الطبيعة كلها؛ وتحتل فيه القبيلة مكانا محوريا، باعتبارها قوة من قوى الحفاظ على الحياة، والاستمرارية. مما يجعل العناصر الجمعية في هذا التصور الأساسي للوجود، أبرز من العناصر الفردية فيه، ومما يجعل البنية الأساسية للقصيدة بنية تكرارية.

فوجود الحياة فى حضور الموت الدائم فى معلقة لبيد يتحول لدي أبي ذؤيب الهذلى إلى تسليم يقيني بسطوة الموت وحتميته، دون إنكار لجدلية علاقته مع الحياة. وهذا أمر يلاحظه الكاتب فى تحليله، ويضفي عليه دلالة وجودية بالنسبة لأبى ذؤيب. لكن الغريب هو تفسيره لهذا التغير الذي يعزوه إلى كتابة قصيدة أبى ذؤيب، وهو معاصر لبيد، بعد ظهور الإسلام واعتناق الشاعر الجاهلي له. وهو الأمر الذي يفسره الكاتب بأن أبا ذؤيب «لا يتصور القبيلة أو الذات الجماعية بوصفها قوة من قوى الحفاظ على الحياة والاستمرارية، في إطار انهيار القبيلة وتفككها من حيث هى وحدة للتفاعل الجماعي والولاءات، وأنظمة الإيمان والتصورات والحماية المتبادلة فى السنين الأولى بعد ظهور الإسلام» (ص١٠١)

وهو تفسير يمكن أن نقبله إذا لم يكن أبو ذؤيب قد دخل في الاسلام، واستبدل بقبيلته القديمة المحدودة، قبيلة أوفر عددا، وأعز نفرا، هى الجماعة الإسلامية برمتها. كما أن الإسلام، وخاصة في مراحله الأولى لم يهدم البنية القبلية للمجتمع، وإنما عززها. ولم يبق الشاعر في قول أبي ديب «مهجورا فى عزلة مطلقة، عزلة عن كلا الماضى والمستقبل، وتجسدت هذه العزلة المطلقة نفسها في بنية القصيدة، وفي الرؤية الوجودية التى تجلوها هذه القصيدة».(ص ١٠٢) ولا ندري من أين أسقط هذا الفهم الوجودي المعاصر علي الشاعر، وحاول أن يرجعه إلى أسباب اجتماعية واهية، هي تفتت القبيلة كوعاء للحماية. في حين أن الحقائق التاريخية تشير إلى أن الإسلام دعم هذا الجانب المتعلق بالإطار الاجتماعي الأوسع، لحماية الفرد، ولرؤيته كعضو في جماعة بالغة الترابط، إذا اشتكى منها عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى.

والأغرب من ذلك أن الباحث نفسه يعود فى الخاتمة التي يزعم أنه توصل إليها ببحثه، وحده، وقبل أن يصوغ صاحب الإطار النظري الذي بنى عليه تلك الخاتمة رؤاه، وهو بيير بورديو، أو يطلع عليها الباحث بالطبع، فيقول مشيرا إلى شعر صدر الإسلام، وإلى التطورات «الجذرية فى الحياة العربية على مستوى مفهومي ومادي، وضمن البنية الاقتصادية بالذات، وبشكل خاص بسبب اكتساب مفاهيم التوحيد والتجانس والشمولية والتراصّ البنياني الاجتماعي والاعتقادي طبيعة ذروية مع بزوغ تصورات كالأمة والمجتمع المتجانس المتعاطف المتناغم، وشمولية العقيدة والتوحد فيها وبها».(ص٦٦٨) فأين هذا من الحديث عن العزلة وانهيار القبيلة؟ أم أن كل جزء من أجزاء الكتاب مكتوب في الواقع تحت سطوة رؤى فكرية ومنهجية مختلفة، تجعل أبا ديب مثالا ناصع لذلك النمط من المثقفين العرب الذين يصفهم أستاذنا يحي حقي بأن أحدث آرائه هي آخر ما سمعه، وأن أهم اكتشافاته هي آخر ما قرأه. وهل نصدق مع هذه المفارقة كل ما يقوله لنا عن أصالة كشوفه، وعما حققه فيها من سبق؟

والواقع أن العنصر المقنع الوحيد في تفسير أبي ديب لهذا التغير ليس نابعا من تحليله البنيوي للقصيدتين، وإنما من تفسيره النفسي المباشر الذي يرجع فيه إحساس الشاعر بسطوة الموت وقوته المصيرية الحتمية إلى فقدانه لأولاده. ومن هنا يثور التساؤل عن جدوى كل هذه الرسوم المعقدة والمربكة، لأن الأمر كله ليس واضحا، ولا منطقيا فى ذهن الكاتب، أو في تحليله، وإذا ما كان الكاتب سيلجأ في النهاية إلى مثل هذا التعليل النفسي الساذج، والمفروض علي النص من خارجه. فهذا النوع من التعليل، والذي ينبع من تصور كنائى لقواعد الإحالة التي ينطوي عليها النص الشعري، يجعله نوعا من الانعكاس المباشر لحالة

الشاعر النفسية، والتعبير البسيط عن واقعه، مناقض كلية للتصور الأساسي الذي تنهض عليه الدراسة، أو بالأحرى المنهج البنيوي الذي تدعو إلى تطبيقه، والذي ينفي عن النص الأدبي مفهوم الانعكاس المباشر، ويقيم قواعد إحالته إلى الأطر المرجعية التي يتعامل معها على أساس استعاري، وفق تقسيم ياكبسون الشهير عن الفرق الجوهري بين بنيتي الكناية والاستعارة.

ولا يهدف هذا التساؤل بأي حال من الأحوال إلى التشكيك في جدوى التناول البنائى للشعر الجاهلي، أو للأدب بشكل عام، بقدر ما يرمي إلى إراقة شيء من الشك على تطبيقات أبى ديب المبتسرة والمرتبكة لهذا المنهج النقدي الجديد، والتي زادتها غموضا وارتباكا لغته الركيكة، وترجماته الخاطئة لبعض مصطلحات هذا النقد الأساسية. ناهيك عن فهمه المغلوط للكثير من أساسيات هذا المنهج النقدي، وخلطه المعيب بن مقترباته ومقتربات عدد من المناهج التحليلية الأخرى. ذلك لأن المقترب البنائي لتحليل النص الشعري يستطيع الكشف عن العناصر الأساسية والمشتركة في رؤى العصر الجاهلي، والوصول منها إلى العناصر الرئيسية الصائغة لرؤية هذا الشعر للحياة وللكون. كما أن استخدام هذا المقترب في تحليل النص الشعري كفيل بالإجهاز على بعض المسلمات الخاطئة التي شاعت حول الشعر الجاهلي.

وأبرز هذه المسلمات المغلوطة، هذا الزعم القائل بافتقار القصيدة الجاهلية إلى الوحدة، وهو الزعم الذي فنده باقتدار واقناع واضحين الباحث الكبير محمود محمد شاكر في دراسته الهامة في هذا الموضوع «نمط صعب ونمط مخيف». لكن دفع التحليل البنائي لهذه التهمة الجائرة عن الشعر الجاهلي، يختلف عن دفع محمود شاكر لها. لأن التحليل البنائي هو الذي يكشف لنا عن أن هذا الزعم الخاطئ بتفكك القصيدة الجاهلية نابع من فهمها بطريقة التتابع السببي، والتسلل المنطقي، لبنية النص، بينما البنية الرئيسية للقصيدة الجاهلية هي في حقيقيتها بنية تكرارية. تتعاقب دوائرها الموحدة المركز باستمرار، لتوسع بذلك من أفق التجربة، أو الرؤية المحورية، وتكسبها أبعادا جديدة، مع كل موجه معنوية، أو رؤيوية جديدة، تساهم في توطيدها وترسيخ مكوناتها التصورية. ولذلك فإن من الخطل أن ندرس وحدات القصيدة الجاهلية تتابعيا، أو بمعزل عن بعضها البعض، وإنما باعتبارها عناصر متناغمة في وجود معقد، ومتراكب، ومتشابك. وقد يكون لبعض هذه العناصر استقلاليتها النسبية المراوغة، ولكنها تلك الاستقلالية التي لا تدعو إلى القول باستقلالها أو عزلتها.

وقد أدرك أبو ديب الطبيعة التكرارية في بنية القصيدة الجاهلية، وخاصة فى دراستيه، ولا أقول فى فصيله اللذين تناول فيهما معلقتي لبيد وامرئ القيس. ولكن هذا الإدراك الصائب ما لبث أن عانى من الشحوب في بقية أجزاء الكتاب، ولا أقول فصوله. فليس لهذا الكتاب، الذي يعتمد لمرارة المفارقة منهجا بنيويا في التناول، بنية نقدية متماسكة، أو بناء منطقيا متساوقا؛ وإن كان يريد أن يوهم قارئه بغير ذلك. فقد عانى هذا الكتاب من الطبيعة الاجتزائية لبنائه، حيث تنامت معظم فصوله في إطار مغاير لإطار الدراسة الكتاب. إذ كتبت جل الفصول كمقالات مستقلة، ولم يخلصها الكاتب مما بها من تكرار، عندما رتبها على شكل فصول متلاحقة في عمل واحد. ومن المفارقات المثيرة للالتفات أن يفتقر كتاب يطرح على القارىء منهجا بنويا في قراءة الشعر الجاهلي ودراسته إلى البنية التي تجعل فصوله كلا متماسكا تتراكب فيه الوشائج والعلاقات بطريقة حوارية أو جدلية تثري فيها الفصول بعضها البعض

وإذا كان من الضروري أن يكون للنص الأدبي بنيته التى تضفي على جزئياته المعنى، فإن من الضروري كذلك أن ينطوي العمل النقدي الذي يطمح إلى الكشف عن حقيقة تلك البنية على بنائه المنطقي المتماسك. وهذا ما يفتقر إليه كتاب أبي ديب بشكل واضح. حيث تنهض العلاقة لتى تربط بين فصوله على مجموعة من الأحالات المستمرة، والمرتبكة إلى بقية الفصول، وإلى دراسات الكاتب المنشورة فى

الدوريات، والتي يبدو أنه نسي في بعض الاحالات أنها قد تحولت الى فصول في الكتاب نفسه، ومازال يشير إليها في مظانها الأولى.

ومن الأمور المثيرة للدهشة في هذا المجال، أننا كلما توغلنا في الدراسة، كلما ازداد التحليل تبسيطا لا عمقا، وأثقله التكرار والإحالات المربكة إلى دراسات حقيقية أو وهمية، وإلى مشروعات ليست إلا محض أحلام، وإلى رؤى أو أضغاث رؤى، لاتزيد الأمر وضوحا بل التباسا. وإذا ما أضفنا إلى هذا كله، أن أبا ديب مولع بالاختصارات، واستخدام الرموز، التي يتوهم أنها تضفي على البحث مسحة علمية، وأنه في استسلامه لغيّ هذا الولع ينسى أن يحدد دلالات بعض اختصاراته، فتظهر في البحث دون تحديد دلالاتها، فلا تحقق بذلك سوى البلبلة والخلط، أدركنا مدى افتقار الكتاب لأوليات البحث ومبادئه.

وسأتوقف هنا عند بعض الأمثلة التي تكشف عن بعض العيوب والمثالب التي وقع فيهما الباحث: ففي مجال الترجمة نجد أنه فضلا عن ترجماته المغلوطة لكثير من المصطلحات التي يستخدمها مثل ترجمته لـ Farmalist بإشكالي (ص١٦) وهي الترجمة التي تصورتها في البداية مجرد خطأ مطبعي، حتى وجدت أنه يكررها بعد ذلك (ص٣٧)، وصحتها شكلي، وترجمته لكلمة Matif مرة بمتخلل جذري (ص٣٨ و٧٧) وأخرى بالخيوط المعنوية المتعددة (ص٤٨)، وترجمته للجمع Strata على أنه مفرد (ص٣٨)، واغفاله ترجمة المصطلحات التي لا يستطيع ترجمتها (ص٣٩)، نجد أنه مولع بالتأكيد على أن بعض دراسات كتبت بالإنجليزية، ثم ترجمت إلى العربية، حتى لو كان هو الذي ترجمها بنفسه، وكأن مجرد كتابتها بالأنجليزية يضفي عليها شيئا من الجدية التي تفتقر إليها.

وإذا كان في هذا الولع الشاذ نوع من الاسراف في الذاتية، وهي الداء العضال الذي تعاني منه كل اجتهادات أبي أديب المتواضعة، فإن تقريره بأهميتها (ص٩) ينطوي على قدر من المماراة، لأنه لا يلوي فقط أعناق الحقائق والتواريخ، ولكنه يغفل تماما الإشارة إلى تعرض أبحاثه تلك للنقد السلبي الحاد، حتى ضمن إطار المجال الدراسي (الدراسات الاستشراقية المكتوبة بالانجليزية) الذي قدمت فيه، وأكتفي هنا بالإشارة الى نقد سوزان ستيتكيفتش الحاد له. وبالإضافة إلى ذلك كله، نجد أن البحث يفتقر إلى مبادىء الدراسة المنهجية من حيث الإحالة إلى المراجع، أو تحديد المصطلحات، أو التمييز بين الاختصارات، ناهيك عن اكتظاظه بالأخطاء المطبيعة، والاملائية، والنحوية. كما أنه يتسم بتلك الانتقائية الغريبة عندما يشير مثلا إلى أن «منهج ليفي ستراوس لا يتبع هنا بشكل أعمى، بل تتبنى بعض مبادئه النظرية الجوهرية وكذلك بعض مصطلحاته، وتعدل أحيانا تعديلا طفيفا».(ص٤٧) دون أن يذكر لنا ما الذي يأخذه من هذا المنهج، وماذا يترك منه، ولا حتى أسباب الأخذ أو الترك، ودون أن يشير إلى نوعية التعديلات التي يجريها عليه، لأنه في الواقع لايجري عليه أية تعديلات، بل يتبع بعض تلك المبادىء النظرية «بشكل أعمى».

لندن ١٩٨٨

❖

جغرافيا الوهم
وتضاريس المخيلة العربية

كتاب حسني زينة (جغرافيا الوهم) من الكتب التي تحاول استنقاذ المخيلة العربية من طوايا التراث، وتطلع بها من تحت ركام الكتب القديمة، التي طالما تناولناها، من قبل، بشكل تقليدي، لتتألق قدرة هذه المخيلة الإبداعية، التي تجنى عليها الكثيرون، ووسموها بعدم القدرة على الإبداع، وبالافتقار إلى التفكير الأسطوري، والخيال الخلاق. فمن يزعم أن العرب لم يعرفوا الأساطير، عليه أن يفتش من جديد في بطون أمهات الكتب التراثية العربية، كما فعل «حسني زينة» في كتابه هذا، الذي يقف على الوتر المشدود بين الإبداع الخلاق، والبحث العلمي الرصين. لأن هذا النوع من الكتب، يكشف لنا آليات عمل المخيلة العربية، التي لا تعبر بالضد عن الواقع، وإنما تعيد إنتاجه بطريقة أقرب إلى سالب الصورة. ومن هنا فإن إبداع المخيلة ينطوي في مستوى من مستويات المعنى فيه، على تناول جدي للواقع، يحاول من خلال الخيال، أن يجعل الحياة به محتمله، وأن يرفده من خلال قدرته التعويضية بكل ما يصبو إنسانه إليه، أو حتى يحذره من مغبة بعض تلك الصبوات.

وينطلق كتاب حسني زينة، الذى يتكون في غالبيته العظمى، عدا المقدمة والخاتمة، من مختارات منتقاة بعناية ومنهجية من نصوص الأدب الجغرافي العربي، من الرغبة فى إعادة تقديم المخيلة الجغرافية العربية، وما استطاعت ترسيخه، رغم الجغرافيا الواقعية وضدها، في العقل العربي، في مرحلة من أبهى مراحل ازدهاره، وهي العصر العباسي. لأن رغبة الكتاب في استنقاذ هذه المخيلة من طوايا الإهمال، لا تقل عن توقه إلى أن يتسم عمله بالعلمية والمنهجية. لذلك يبدأ الكتاب بتحديد منطلقاته المنهجية بإيجاز شديد، حتى ينصرف القارئ بعدها إلى التجوال في عوالم جغرافيا الوهم، والتعرف على خرائطها الشيقة.

فيعلن بداءة أن الثقافة التي تنتمي إليها النصوص المختارة هي الثقافة العربية وحدها. وهو في ذلك يختلف عن كتابة خورجي لويس بورخيز، كاتب الأرجنتين الكبير، في أعماله المماثلة مثل (كتاب الكائنات المتخيلة)، أو (حيوانات الوهم) كما سماها المؤلف في ترجمته للعنوان عن الترجمة الفرنسية. لأن بورخيز جمع في حديقة حيواناته الفانتازية، الكائنات الخرافية التى أبدعها الخيال الإنساني فى ثقافات عديدة. أما حسني زينة، فإنه يحدد منذ البداية عمله بحدود الثقافة العربية، وفي عصر واحد من عصورها التاريخية المختلفة، هو العصر العباسي، الذي يمتد من أواسط القرن الثالث حتى أواسط القرن السابع للهجرة. بل إنه يحدد اختياراته أكثر، حتى لا يغرق فى بحار الإبداع القصصي، أو الملاحم والأساطير، إذ يختار نصوصه كلها من حقل معرفي واحد، هو الأدبيات الجغرافية، التي قيض لها أن تحظى بقدر من القبول، والمصداقية،

من مثقفي هذا العصر وبنيه.

لكن اختيار نصوص الأدب الجغرافي الراسمة لخرائط العالم، وتضاريسه الطبيعية والبشرية فى هذا العصر العربي الزاهر، أمر ينوء بحصره عمل واحد، ويتطلب مجموعة من المجلدات الضخمة التي تستطيع الإحاطة بحدود العالم الذي رسم خريطته الإدريسي، وصاغ ملامحه ابن خرداذبه، والبيروني، والقزويني، والمسعودي، وصولاً إلى معجم البلدان لياقوت الحموي، بمجلداته العديدة. ومن هنا فإن الكتاب يحدد المجال الذي تقع فيه النصوص، داخل هذا الحقل المعرفي الرحيب، ويحصرها في منطقة التداخل بين دائرتين معرفيتين كبيرتين هما: دائرة الجغرافيا، ودائرة الوهم، أو الخيال التعويضى وهي منطقة تتميز بالخصوبة والثراء.

وإذا كان من اليسير تحديد نطاق الدائرة الأولى: دائرة الجغرافيا بتضاريسها الطبيعية، وملامحها المناخية، ومعالمها البشرية، فإن تحديد دائرة الوهم، يتطلب قدراً أكبر من الدقة والحصر. فجغرافيا الوهم هي كل ما ينطوي على تصور وهمي للعالم. والتصور الوهمي عند «حسني زينة» ليس رديف التصور الأسطوري، ولكنه نقيضه. لأنه يتميز بقدر أكبر من العقلانية والقبول من جمهرة الكتاب والقراء على السواء. ويحدد الكتاب ملامح جغرافيا الوهم بأنها جغرافيا المواقع التي لا وجود لها، أو الرؤى الوهمية لمواقع ذات وجود حقيقي ثابت، بمعايير عصرها، أو حتى الأحداث المتخيلة التي تقع في مثل تلك المواضع التي لا يعني وجودها الفعلي، وقوع ما توهم العقل العربي في العصر العباسي حدوثه فيها.

وتحديد الكتاب للوهم بتلك الأبعاد الثلاثة: وهمية الموقع الجغرافى، أو توهم صورة له لا علاقة لها بحقيقته، إذا ما كان الموقع حقيقياً، أو اختراع أحداث وهمية جرت في موقع حقيقي، ينطوي على مسألتين: أولاهما أن البعد الثالث يخلط بين التاريخى والجغرافي على الصعيد المنهجى، وبين الاثنين وكل ما هو أسطوري أوخيالي على الصعيد التعريفي. لأن الانتقال من الموقع إلى الحدث، ومن المكاني إلى الزماني يثير الكثير من الإشكاليات.أما المسألة الثانية، فهي أن هذا التحديد بأبعاده الثلاثة، من اختراع موقع لا وجود له، أو خلق صورة لهذا الموقع لا علاقة لها بجغرافيا الموقع، يؤسس فيها الخيال ما يمكن تسميته بجغرافيه البديلة، أو إطلاق الخيال الإبداعي ليغير تضاريس الجغرافيا الواقعية، ويجعلها مسرحاً لأحداث وقائع متوهمة، يطرح على القارئ تصوراً محدداً للمشروع كله.

هذا التحديد يجعل الوهم هو كل ما يضيفه الخيال الإنساني إلى الواقع. إما لأسباب تعويضية، أو حتى لدوافع إبداعية صرفة، وفي الحالين نجد أن الخيال يتسم بشيء من العمدية والتقصد. فالوهم هنا ليس قرين الجهل، أو اللجوء إلى الخرافة، لتعويض النقص فى المعرفة، وإنما هو بعد من أبعاد النشاط المعرفى الذي يهدف إلى إرهاف قدرة الإنسان على استيعاب العالم، والسيطرة عليه. إذ يملأ الفجوات التي لم تتمكن الكشوف الجغرافية من سد فراغاتها المعرفية، ويمنح التصور العربي للعالم قدراً من التكامل والتماسك، يشير إلى إدراك العقل العربى لأهمية التكامل المنطقي بين الأبعاد المختلفة لتصور إنسانه للعالم، من البعد الديني، وحتى البعد الإنساني، والاجتماعي، والحضاري.

وبعد هذا التحديد لمنطلقات العمل، ومحددات اختياراته، يمارس الكاتب تقليداً منهجياً عربياً، أرسى العرب القدماء قواعده الثابتة، قبل أكثر من ألف عام، وهو عملية تمحيص المحاولات السابقة عليه في هذا المجال. فقد كانت عملية اختبار المصادر، وتمحيصها، من أهم قواعد المنهجية العربية القديمة، التي كانت تبدأ دراسة أي حديث نبوي باختبار سلسلة العنعنات التي انحدر عبرها نصه. فلو تأكد ضعف حلقة واحدة في السلسلة، أو الشك في أمانة صاحبها، لأراق هذا الشك على ما بلغنا عبرها، حتى لو كان

كل ماسبق هذه الحلقة الضعيفة في السلسلة، من الثقات، الذين لا يأتيهم الشك من بين أيديهم، ولا من خلفهم.

ويتناول الكتاب في هذا المجال ستة كتب سبقته في هذا المضمار، وإن اختلف مسعاها عن مسعاه، وتباينت منطلقاتها عن منطلقاته. وهذه الكتب هي (ألف حكاية وحكاية) لأندريه باسيه عام ١٩٢٤، و(المأثور الجغرافى في عصر الصليبيين) عام ١٩٢٥ لجون .ك. رايت، و(كتاب عجائب قصص الرحالة) عام ١٩٢٧، تأليف هـ . ك. آدمز، (وحيوانات الوهم) لخورجي لويس بورخيز عام ١٩٥٧، و(الحيوانات الأسطورية والشياطين) عام ١٩٧٣ لهاينز مود، و(الجغرافيا البشرية للعالم الإسلامي منذ بدايتها حتى القرن الحادي عشر) لاندريه ميكال بأجزائه الثلاثة الصادرة بين ١٩٦٧ و١٩٨٠. فتمحيص هذه الأعمال، لا ينطلق فحسب من رغبته فى تواصل المعرفة، أو تأكيد الاختلاف بين مشروعه والمشاريع السابقة، وإنما ينبع كذلك، من رغبته في تأكيد مشروعية مسعاه، وثقته في جدته، وفرادته.

صحيح أنه يعترف أن كتاب جون كيرتلاند رايت عن (المأثور الجغرافي في عصر الصليبيين) هو أقرب هذه الكتب الستة إلى مشروعه، إلا أنه حريص على تأكيد أوجه الاختلاف بين المشروعين، وبلورة تباين منطلقاتهما. فمشروعه أقرب من حيث منطلقه المحايد في ظواهريته «فينومينولوجيته» إلى منطلق بورخيز، وأبعد ما يكون عن معيارية رايت التقييمية، في منطلقها الكونتي ـ الدارويني.

بعد هذا كله يقدم لنا الكتاب متنه الأساسى، وهو «جغرافيا الوهم الطبيعية والبشرية»، الذي تستغرق مواده، أو مختاراته المئة والستين جل الكتاب، فنجد أنفسنا في مواجهه عالم شائق، بالغ العذوبة والجمال، تتضافر فيه نصوص الكتاب العرب القدامى، في خلق عالم كامل، لا يقل غرابة و جمالا عن العالم الواقعي، بل يفوقه في كثير من الاحيان. لأن كثيراً من ملامحه مصنوعة من أديم الصبوات الإنسانية لعالم أكمل، وأكثر استجابة لاحتياجات البشر. فأمصار هذه العالم الجغرافي الوهمي تمتد فيها بابل من دجلة حتى الفرات، فيما وراء الكوفة. و تمتلئُ بالأعاجيب والمدن السبع. وبها وادى برهوت الذي تحبس فيه أرواح الكفار، وبلاد التبت التي من خواصها أن يعيش فيها الإنسان مستبشراً ضاحكاً، لا تعرض له الأحزان والأخطار والهموم. وبلاد تركستان التي يسيطر إنسانها على مناخها فينزل المطر متى شاء، ويصفو الجو كلما أراد. وبها البلاد المقوّرة التي تقع بين جبال أربعة، وكأنها انخسفت في منخسف من حجر صلد، وبلاد منسك برجالها الذين يتكلمون بحديث الطير. وبلور التي يدوم الثلج فى أحد مواقعها لثلاثة أشهر، لا يُرى فيها قرص الشمس، وكأن هذا الأمر من الأعاجيب، لأن العربي الذي تجلده شمس الصحراء كل يوم، يجد في ذلك العجب، وهو غير مايعيشه الإنجليزى كل يوم دون شمس. وبلاد حاريج التي إذا احتك بها حجران هطل المطر مدرارا، والقليب المصاغة من مادة الماضي.

وفي هذه الأمصار . . . مدن لاتقل عنها غرابة وعذوبة؛ من إرَم ذات العماد، إلى الإسكندرية التي لا تعود إلى الإسكندر كما نظن، فقد بناها شداد بن عاد، أو جبير المؤتعكي. و«أشمون» بعجائبها ومهبط نورها، و«أورم الجوز» وهي أعجوبة فى بنائها، وبلاط الروم بأبهائه وردهاته التى تجعله مدينة قائمة بذاتها. و«جائس» التى آب إليها بقايا الأقوام البائدة. و«جاجلي» وكل أهلها من عبدة الكواكب. و«حفيرة شداد» بحفائرها، ورخامها المنقوش بالذهب. و«حمص السفلى» التي تباري حمص العليا، بما فيها من عجائب البنيان، والبيوت، والمخازن، وتبذها. و«خبيث» التي لاينزل فيها مطر قط. و«ديماس» بمنائرها وكنوزها المذخورة، و«سوق الجن» التي يمارس فيها الجن أغرب صفقات البيع والشراء. و«طمام» بسيفها الذي يمنح من يبصره الجسارة والجلد. و«القيروان» بآجامها وغياضها العظيمة. و«كرسالة» بامرأتها التى تسلب المارة ثيابهم. و«كلبا» بعمودها النحاسي المسحور.

أما قراها، فإنها أحسن حظا، لأن القرى مصنوعة من مادة الحلم. فقرية «أنثنا» آمنة لاتقربها التماسيح، فإن وصلها تمساح انقلب على ظهره، وبارحته شراسته، حتى أن الأطفال يلعبون به، أما «بلد» فإن نساءها تهتاج بهن شهوة الوقاع، فلا يستحين من ذلك لغلبة الشهوة عليهن، ولاقدرة للرحال على قضاء أوطارهن.

وجغرافيا الوهم، باعتبارها في بعد من أبعادها، جغرافيا المغامرة مع المجهول، والانقطاع عن اليابسة، مليئة بعجائب الجزر: «جزائر الحوت» بأناسها ذوى الأجنحة، والأبدان العبلة الذين جاءوا من تزاوج البشر مع حيوانات البحر. و«الجزائر الخالدات» التى يطيب فيها مقام الحكماء، و«جزائر قيس» بحرها الشديد الذي يطول معه ورق الخص، و«جزيرة ابن السعادة» بإنسانها المشوه، الذي يوشك أن يكون تجسيداً للشيطان. و«جزيرة بيت الشمس» بنيرانها المهولة المرجفة، وكأن نار الشمس تختبئ بها في الليل، فإن طلع النهار استردت الشمس نيرانها، وعاد للجزيرة ماؤها، وطيب هوائها. و«جزيرة برباطيل» بمسوخها وكراكدناتها. و«جزيرة البيدج» بصنمها الزجاجي الأخضر، الذي يسيل من عينيه يوميا دمع مدرار، على عباده الذين سباهم الغزاة.

ولاتقل جبال جغرافيا الوهم، وأنهارها، وبحيراتها، وينابيعها، إثارة عن هذا كله. لأنها معالم فاعلة في صياغة الصورة التي تشهد أن خيال الإنسان العربي، لايقل قدرة في إبداعاته لعجائب مخلوقاته، عن قدرة الطبيعة الدائمة على إدهاش الإنسان وتحديه. وأن الأقاليم التي ابتدعتها المخيلة العربية، تصنع عالماً كاملاً، ينهض من ثنايا تلك المختارات المدهشة، ليرد عن المخيلة العربية الكثير من الاتهامات الظالمة التي لحقت بها.

تونس ١٩٩١

❖

المرأة في المرآة
وأزمة البحث النقدي
في الجامعات المصرية

لا شك في أن الدراسة الجامعية الجادة (المرأة في المرآة: دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر)، التى نشرتها مؤخرا الباحثة الشابة سوسن ناجي، من الدراسات التي تستحق القراءة والاهتمام. فقد استطاعت أن تقدم لنا مسحا معقولا لظاهرة الرواية النسائية، وأن تبلور لنا ما يمكن تسميته بالمعادل النقدي لمنظور الروائيات الأدبي، في تناولهن لقضايا المرأة، وفي محاولتهن لبلورة رؤاها في الواقع الاجتماعي والحضاري، الذي يعبرن عنه. صحيح أن الباحثة الشابة ليست على معرفة بالإنجازات النقدية الضخمة التي قدمها النقد النسائي في العقدين الأخيرين، والتي ترقى إلى مستوى الثورة النقدية، التي تستحق من نقادنا ودارسينا النظر والاهتمام، وخاصة في تحليل هذا النقد الجديد للأدب النسائي، وفي بلورة مجموعة من الاستراتيجيات النقدية التي تمكن الناقد من الكشف عن تيارات المعني التحيتية، والرمزية، السارية في نصوص المرأة الأدبية، وفك شفرات لغتها الإشارية المعقدة. وهي إنجازات على درجة كبيرة من الأهمية آمل أن تلتفت لها الباحثة الشابة، وأن تستفيد منها في دراساتها القادمة، حتى تمكنها تلك الإنجازات، من أن تطرح وراء ظهرها هذا المفهوم الانعكاسي البسيط للأدب، والذي يشف عنه عنوانها (المرأة في المرآة)، وأن تبلور عبرها فهما أعمق له، يبتعد به عن كونه مجرد مرآة تنعكس على صفحتها الوقائع والشخصيات، ويجعله كيانا له استقلاليته وفاعليته.

وصحيح أيضا أن هذه الدراسة الأولى، والتي تبشر دون شك بقدرة جيدة على استقراء الظاهرة الأدبية، وحساسية نقدية في التعامل مع مفرداتها، قد افتقرت إلى التوجيهات المنهجية، التي يقع اللوم الأكبر فيها على حال عملية الإشراف العلمي على أبحاثنا الجامعية، في مصر في العقدين الأخيرين من الزمان، حيث لحق التردي السياسي والحضاري الذي عانت منه مصر، بالكثير من جوانب الحياة الجامعية فيها. وانتاب التخلف والجمود الذي ران على الواقع الثقافي أساتذة الجامعة، فلم يعد أغلبهم بقادر على مواكبة التطورات العلمية والمنهجية في حقله المعرفي، ليس فقط لضآلة إمكانيات الجامعة وفقر مكتباتها، ولكن أيضا لانشغال الأساتذة عن العلم بهموم العيش، والدروس الخصوصية، والإعارات، وغير ذلك من الأمور المؤسفة التي جدّت على الواقع الجامعي منذ السبعينيات، وجنت على الجامعات المصرية، وأحالتها إلى شكل آخر من أشكال المدارس الثانوية التي تعتمد على التعليم التلقيني، ولا تنمي ملكة الطالب النقدية وقدرته على البحث المستقل، وإثارة الأسئلة، والبحث عن الأجوبة في مظانها، ومصادرها.

فقد أدت الهجمة النفطية، والتغيرات الانفتاحية السريعة، إلى إفراغ الجامعة من أفضل أساتذتها،

وإعارتهم للجامعات النفطية بحثا عن المال الذي يحمون به كرامتهم من عواصف الأعاصير الانفتاحية، وترك الطلاب لأسواء الأساتذة الذين رفضتهم الجامعات التي اشترت بمالها أفضل الأساتذة وحدهم. وحاول من بقي الانتقام لنفسه من الطلاب أنفسهم، ببيع مذكرات لاقيمة علمية لها، بأسعار مبالغ فيها، للحصول على المال، أو إعطاء الدروس الخصوصية، أو غير ذلك من ظواهر الانحدار والتردي. ولكن تلك القضية المؤسفة والمؤسية معا، لأن أفضل الأساتذة الذين ذهبوا للجزيرة والخليج، حصلوا على المال حقا، ولكنهم فقدوا الدور. فلم يعد باستطاعتهم، في جامعات ليس بها غير المال، إرساء تقاليد جامعية أو بحثية حقة. فالمال وحده لا يصنع الجامعة، وإنما يصنعها البشر، والمناخ العلمي القادر على تأسيس التقاليد العلمية وحمايتها. هذه القضية المؤسفة والمؤسية معا، ليست موضوعنا الآن، وكل ما يهمنا منها هو أثر الضربتين النفطية البشعة، والانفتاحية الشريرة، قد تركا آثارهما المدمرة على الجيل الجديد من الباحثين الشبان، وبالتالي على الحركة الفكرية والنقدية عامة.

فليس باستطاعة الناقد الذي يدرك طبيعة المناخ القاسي، الذي يحيط بالباحث الجامعي الشاب، أن ينحو باللائمة على الباحث وحده، إذا ما كان هذا الباحث قد نشأ في مناخ تدهورت فيه التقاليد الجامعية، وأصبحت الجامعة عبئا على المجتمع، وليست مستودع أهم استثمار من أجل مستقبله، وتهرأت فيه القيم، وتدهورت التقاليد، وأصبح الحرفي الجاهل هو نموذج المرحلة، وعانى من كرس حياته للعلم والمعرفة من شظف العيش. وليس من حق الناقد أن يوجه النقد للباحث الشاب، ويتغافل عن جناية أساتذته عليه، لأن أغلب الأساتذة الجامعيين في مصر، في ميدان النقد الأدبي الذي أعرفه وأهتم به، لا يستطيعون متابعة مايدور في حقلهم المعرفي، ليس فقط لأن مكتبات الجامعات محرومة من الميزانيات التي تتيح لها الاشتراك في الدوريات، وشراء أحدث الإصدارات، ولكن أيضا لأن دخول الأساتذة لا تتيح لهم تعويض قصور مكتبات الجامعات. ناهيك عن أن يكون هؤلاء الأساتذة قادرون على الإضافة الخلاقة إلى الحقل المعرفي المتخصص الذي يعملون فيه، كي يصبحوا قدوة لطلابهم من حيث المتابعة، والإضافة العلمية.

لكن هذه الدراسة الجادة استطاعت، رغم هذا كله، أن تطرح مجموعة من القضايا الشيقة التي يتعلق بعضها بموضوع البحث، وبالنتائج التى وصل إليها، بينما يتصل بعضها الآخر بالمقتربات المنهجية التي اتبعتها فى دراستها، وعلاقة ذلك بحال الدراسات الجامعية في مصر. وإذا كانت المجموعة الأولى من القضايا هي التي ستتيح لنا التعرف على موضوع البحث وعلى نوعية الأسئلة التي طرحها والإجابات التي وصل إليها، فإنها الأجدر بالبداية حتى نشرك القارئ في الموضوع قبل أن نثقل عليه بقضايا قد تهم المشغولين بالدراسات الأدبية في مصر قبل غيرهم.

وتقسم الباحثة دراستها إلى مدخل وثلاثة أبواب. وتعنون مدخلها ب «الشكل الروائي وصورة المرأة قبل وبعد ١٩٥٢» فتستنتج من هذا العنوان أن لعام ١٩٥٢ دورا أساسيا في تحديد مجال الدراسة، ولكن هيهات أن يشفي المدخل غليلك في هذا المجال. فلا نعرف منه إذا ماكانت الدراسة ستكتفي بالمرور مر الكرام على الأعمال الروائية النسائية التي ظهرت قبل ١٩٥٢، وهذا ما يحدث بالفعل، أم أن الأمر جاء بسبب دور هذا التاريخ الفاصل في حياة المرأة المصرية، وفي سعيها نحو الحصول على حقوقها، والتعبير عن نفسها ورؤاها. كل ما نعرفه أن الباحثة لاحظت فيما يبدو توافقا بين نضج الرواية النسائية، وبين قيام الثورة المصرية، التي أتاحت للمرأة قطع خطوات فساح في طريقها نحو التحرر. ولم تحاول تعليل هذا التواقت الذي لاحظته، أو التعامل مع الأسئلة العديدة التي يطرحها على البحث. وأنها تربط بشكل آلي بين التغير الاجتماعي، الذي يستتبعه تغير نفسي، وبين التغيرات الفنية ــ وهى عندها فيما يبدو تغيرات مضمونية فحسب ــ التي تظهر في الرواية النسائية. هذا إضافة إلى بعض التعريفات العامة، والمعايير التي ترسمها

لما تسميه بالرواية النسائية، بحيث لا تستوعب كل ما تكتبه المرأة من روايات، وإنما تلك التي جعلت المرأة محورا للبطولة، ومحورا للصراع، وحاولت أن ترسم لها صورة فنية، في علاقتها بذاتها، وبالآخرين.

والواقع أن عدم وضوح الوظيفة المنهجية للمدخل، في ذهن الباحثة، هو المسؤول عن هزال مدخلها ذاك، والذي يصيبه التخبط والخلط في شقه الثاني، الذي تخصصه لتطور الشكل الروائي، ولا تكتفي فيه بتتبع ما دار في الرواية النسائية حتى ١٥١٧١٩٥٢، وإنما تتناول ما تسميه تطوراتها منذ ميلاد الرواية، وحتى الآن، وفي أقل من ثلاث صفحات، لا تغني ولا تسمن من جوع. فلمدخل البحث عادة وظيفتان: أولاهما هي تبرير المحددات التي ارتضاها البحث لنفسه، سواء أكانت تتصل بالناحية التاريخية أو الفنية أو الجغرافية، وتقديم الخطوط العامة للمقتربات المنهجية، التي ينتهجها الباحث في التعامل مع مادته، ومن خلال التبرير والتحديد معا، يتعرف القارئ على افتراضات الباحث، وعلى المسارات التي سينتهجها للوصول إليها، ويتعرف معهما على مصادراته المنطقية الأساسية.

أما الوظيفة الثانية فهي تقديم الخلفية الضرورية لتقبل مصادرات الباحث من ناحية، ولتوطئة الموضوع أمام القارئ وإدخاله في خرائطه الزمانية والمكانية والموضوعية من ناحية أخرى. فمن العوامل التي تمكن القارئ من استيعاب افتراضات البحث بشكل أعمق الدخول إليها عبر مهاد من الخلفيات التي ترهف وعيه بمنطلقاتها، وتعمق معرفته بمقدماتها. وهو مهاد ضروري عادة لتقديم رؤية الباحث لتاريخ الظاهرة في مراحلها السابقة على تلك التي يتعامل معها، وفي تحولاتها أو تياراتها المغايرة لتلك التي يتتبعها. كما أنه يكشف للقارئ عن الكثير من المصادرات الأساسية التي ينطلق منها البحث، ويوضح له عددا من المفاهيم والتعريفات الضرورية للأخذ بيده عبر شعاب البحث ومساراته.

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى أبواب الدراسة الثلاثة وهي على التوالي «قضايا المرأة في الرواية النسائية»، و«صورة المرأة في الرواية النسائية»، و«الملامح الفنية في الرواية النسائية»، سنجد أن تقسيمها نفسه، يعكس تصورا تقليديا يفصل بين الرؤية والأداة، حتى ولو زعمت الباحثة أنها تعي تفاعلهما في بعض ملاحظاتها اللفظية العابرة. لأن الملاحظات اللفظية تكتسب المصداقية إذا ما صاحبتها تطبيقات وممارسات تبرهن عليها، وتجسد تحققها، أما التعبير اللفظي عن وعي بوثاقة العلاقة بين الرؤية والأداة لم يسفر عن نفسه في بنية البحث، ولا في كشف التحليل للعلاقة الفاعلة بينهما، فإن هذا الوعي اللفظي يتحول إلى عبء على البحث بدلا من يكون أداة فاعلة فيه.

بل إننا نكتشف أن هذا الفصل بين الرؤية والأداة، قد أدى إلى فصل آخر بين جزئيات الواقع، لأننا ما أن نبدأ في قراءة الباب الأول، الذي خصصته الباحثة للتعرف على وسائل الربط بين مصائر الشخصيات النسائية في الروايات، وبين ما يدور في الوطن من قضايا، وهموم عامة، أو بين ما يمكن تسميته بالقدر الفردي الخاص، والقدر الاجتماعي، أو القومي العام؛ حتى نجد أن الباحثة قد فصلت في هذا المجال العناصر السياسية، عن الاجتماعية، عن الاقتصادية، عن النفسية، عن الجسدية، في محاولتها لتقديم تقسيم للدراسة يمكنها من الإحاطة بالجوانب المتعددة للظاهرة. وكان الأولى بها أن تدمج هذه الجوانب المتداخلة في دلالتها على الموقف الاجتماعي، أو الحضاري العام، وأن تقسم الدراسة تقسيما ينبع من التطور الداخلي لمفردات البحث، من نصوص روائية. بحيث يكشف لنا مثل هذا التقسيم عن حقيقة التطورات التي انتابت التعامل الروائي مع هذه المتغيرات الحضارية، في الوقت الذي يبلور لنا فيه تلك المتغيرات ويجسدها.

فتطور بنية النص الروائي من الداخل لابد وأن يكون هو هادي الباحث في تقسيم مادته، وألا يقحم عليها تقسيمات خارجية، لا تفرضها مفردات البحث ذاتها. فالنص الروائي الجيد ينحو عادة إلي الكشف عن القومي والعام، خلف تبديات الفردي والخاص، لكن خصوصية الرواية النسائية في هذا المجال هي أنها استطاعت تحويل عدد من الممارسات النمطية بحق المرأة المصرية، إلى رموز فنية وروائية، قادرة على الكشف عن مدي بشاعة التحولات السياسية التي تعرض لها الواقع الذي تعيش فيه في بعض الأحيان. فالميل الشائع للربط بين المرأة والوطن، في روايات الرجال، قد تحول في الرواية النسائية، وخاصة في النماذج الجيدة منها، إلى علاقة تناظر بين ما يتعرض له جسد المرأة، وما ينتاب روحها، من ناحية، وما يعاني منه تراب الوطن، من ناحية أخرى.

كما أن ازدواجية المعايير التي يكيل بها المجتمع للمرأة بمكيال، وللرجل بآخر، حتى ولو تعلق الأمر بتصرف مماثل تماما، يملأ الرواية النسائية بقدر من المرارة، التي تحاول في كشفها عن مدى ما فيها من ظلم، أن تعري أيضا مسألة هشاشة القشرة السلوكية الخارجية لممارسات الرجل الحديث من ناحية، والدلالات السياسية التي ينطوي عليها هذا المعيار المزدوج من ناحية أخرى. وتكمن هذه الازدواجية وراء مختلف تجليات حالة الاغتراب، التي تعاني فيها المرأة من فقدانها للفاعلية، إلى إحساسها بالخلو من المعنى، إلى عزلتها وغربتها الذاتية، وشعورها بالهزيمة والضياع. ويكشف في الوقت نفسه عن مدى فساد القيم التي تعتمد عليها تلك الازدواجية، ومدى ضعف المنطق الذي يدعمها.

وبرغم ما جره الفصل الصارم بين مختلف قضايا المرأة، على المعالجة النقدية للروايات من اجتزاء وابتسار، بل وتكرار للرواية الواحدة، في أكثر من قسم، واستخدام المثال الواحد لاستخراج أكثر من دلالة منه، بل وتناقض تلك الدلالات في بعض الأحيان، فإن فضيلة هذا الباب الأساسية هي قدرته على تحقيق قدر من التوازن بين الوصفية والمعيارية في التناول النقدي. فقد سعت الباحثة بشيء من العفوية إلى استخراج مجموعة من المحددات أو الخصائص العامة التي تساعد على فهم خريطة تلك القضايا، وأساليب تعامل الرواية النسائية معها. وقد ظهر هذا السعي بوضوح في الفصلين الأخيرين من هذا الباب، عند تناولها للقضايا النفسية والجسدية، حيث تأرجح التناول فيهما بين الوصفية والمعيارية بشكل ملحوظ.

والتوازن بين الوصفية والمعيارية الذي أتحدث عنه هنا، يختلف عن التقسيمات المفروضة على مادة البحث من خارجه، في أنه يستقرئ المادة، ويكتشف في طبيعة تطورها، وطريقة تدفقها، مجموعة من الأنساق الكاشفة لحقيقة علاقتها بالواقع، الذي تصدر عنه، وتتعامل معه. لأن غاية ما تقدمه التقسيمات المفروضة على أي بحث من الخارج، هو تأكيد بعض البديهيات الشائعة، أو تداول بعض المحفوظات السائدة، دون إضافة أو خصوصية. كما أن الانسياق لهذه التقسيمات العامة، بسبب شيوعها أو تكرارها، يفوّت على الباحث عادة فرصة تمحيصها، ومن هنا يوقعه في شراك كان الأحرى به أن يتجنبها، لو جعل المعيارية سبيله إلى التحكم في بنية البحث، وتقسيم فصوله.

وهذا ما نجده في الباب الثاني، حيث قسمت الدراسة صورة المرأة إلى امرأة ريفية، وعاملة، وبغي، وامرأة داخل الأسرة: زوجة، ومطلقة، وأم، وابنة. وبالرغم مما ينطوي عليه هذا التقسيم الشائع من إشكاليات: أولاها الأحادية، وفصل المرأة الواحدة إلى جزئيات متعددة. فالمرأة الريفية، قد تكون أيضا زوجة، أو أما، أو إبنة، وقد تكون عاملة، أو بغيا، ومن هنا يؤدى توزيع أدوارها المختلفة، على أقسام مختلفة، إلى تفتيت الشخصية، والتكرار. أما ثانيتها، فإن هذا التقسيم، برغم ما فيه من تكرارات واضحة، ينطوي على إغفالات أكثر وضوحا. فما السر في تناول المرأة الريفية دون الحضرية، بالرغم من وفرة النماذج الحضرية في الرواية النسائية؟ وما السر في تناول الزوجة، دون العشيقة؟ أو المرأة العاملة،

دون ست البيت؟ فإغفالات هذا النمط التبويبي لا تقل عن تكراراته.

لكن أسوأ ما فيه هو أن التكرار من ناحية، وتوزع الشخصية الواحدة بين أكثر من دور، أو بعد من أبعاد الدور نفسه، قد حال دون تعمق الباحثة في تحليل النصوص الروائية نقديا، وأسقط بالتالي الكثير من الشفرات الدلالية الفريدة التي كان يمكن أن يكشف عنها التحليل التفصيلي المتعمق للنصوص. فالمنهج الذي استخدمته في هذا المجال لا يتأرجح بين الوصفية والمعيارية كما حدث في الباب الأول، ولكنه يتذبذب بين مقتربات البحث الاجتماعي، وتحليل المضمون، وبين أدوات النقد الأدبي، وتحليل النص. لكن الباحثة التي تتميز بقدر من الجدية، ومقدار من الحساسية في التعامل مع النصوص الروائية، لا تعرف الكثير عن متطلبات الصرامة المنهجية لتحليل المضمون، وتجنح في تقديم هذا الجانب من دراستها إلى مزيج من الانتقائية والملاحظات العفوية. وهو الأمر الذي كان يمكن تجنبها إياه، لو توفر لبحثها مشرف جامعي، يتسم بالوعي المنهجي، والعقل التحليلي اليقظ.

أما الباب الثالث والأخير في هذه الدراسة فينقسم بدوره إلى أربعة فصول، يتناول أولها بناء الحدث، ويهتم الثاني بالزمن، بينما يعالج الثالث ما سمته بظاهرة «الأنا» في الرواية النسائية، والرابع الرواية النسائية والترجمة الذاتية. ويبدأ أول هذه الفصول ببناء الحدث، الذي تقسمه إلى نوعين: تقليدي وتجديدي، ينحو الأول إلى الاعتناء بالتسلسل المنطقي للوقائع، والاهتمام بعناصر الحكاية، بينما تتواجد تلك العناصر في البناء التجديدي بشكل غير مباشر، حيث يستخدم أساليب قطع الحدث، وإعادة ترتيبه. وهو تقسيم وصفي لا قيمي، حيث أن نصف الروايات تقع تقريبا بالتساوي في كل قسم من القسمين.

ولا تحاول الباحثة أن تكشف لنا عما إذا كان اللجوء إلى أي من الشكلين البنائيين أي تأثير على طبيعة الحدث، أو حتى على تقديم صورة المرأة، أو التعامل مع قضاياها، ناهيك عن محاولة الكشف عما يعرف في النقد الحديث باسم محتوى الأداة، أو محتوى الشكل، أي عن الدلالات الفكرية والفلسفية والأيديولوجية للنسق البنائي المتبع في تقديم الحدث، ودور تلك الدلالات في إثراء مضمون النص، وبلورة رؤيته. صحيح أن الكاتبة تقدم لنا في تناولها للحدث في عدد من الروايات النسائية بعض الاستقصاءات، والإضاءات الهامة، حول تغير استخدام الحدث، في عدد من الروايات، لكنها ظلت مجرد إضاءات متناثرة، لا يربطها رابط منهجي محدد، أو وعي دقيق بمحتوى الأداة.

وهذا نفس ما نجده في تناول الباحثة لعنصر الزمن، وإن اتسم تناولها له بقدر من التماسك والإقناع، ليس فقط لأنها تفرق بوضوح بين الزمن المجرد، والزمن الروائي، وهو أمر يكشف عن حساسيتها النقدية، ولكن أيضا لأنها تبحث في طبيعة العلاقة بين الزمن والشخصية من ناحية، وبينه وبين المكان، والبناء الروائي من ناحية أخرى. لكن أهم إشكاليات هذا الباب تطل علينا من الخلط بين فصليه الأخيرين، فإذا كان أولهما الذي يتناول «ظاهرة الأنا في الرواية النسائية» يعني بها مسألة وضوح أنا الكاتبة في النص الروائي الذي تؤلفه، وليس مجرد استخدام «الأنا» في القص، لأن هذا يدخل ضمن إطار المنظور القصصي، واستخدام ضمير المتكلم في السرد، فإن ثانيهما «الرواية النسائية والترجمة الذاتية» يتناول هو الآخر نفس هذه الأنا، وقد أصبحت موضوعا للقص. فما هو سر تقسيم هذا الأمر وتوزيع أوصاله بين فصلين مختلفين؟

تكشف لنا قراءة الفصلين، عن أن السر في هذا التقسيم، ليس واضحا كلية في ذهن الباحثة، ولكن ربما كان الفرق بين ظاهرة الأنا، وبين الترجمة الذاتية، هي أن الأولى هي «أنا» الكاتبة التي تستفيد من مسألة الكتابة، ومن الدور الذي تتيحه للكاتبة، بينما كانت «الأنا» في الثانية هي الموضوع، الذي ينصب عليه التناول القصصي. صحيح أن الفرق بين الاثنين ليس على هذه الدرجة من المنهجية والوضوح في تناول

الباحثة، ولكن هذا ما استطعت أن استقيه من الاختلاف بين الفصلين، لأنه بخلاف ذلك لا نجد الكثير من التفرقة بين الأنا الفاعلة، والأنا موضوع الفعل. فالأنا الأولى كثيراً ما تختلط بالثانية، ليس فقط في مجال النص القصصي، ولكن أيضا في نطاق تعامل هذا النص مع الواقع الذي يتوجه إليه، حيث يستسيغ هذا الواقع الخلط بين الموضوع والفاعل في كتابات المرأة، بصورة أكثر مما يحدث مع كتابات الرجل.

فالخلط بين الكاتب وشخصياته الروائية أقل في روايات الرجال، منه في الرواية النسائية، وربما يعود ذلك إلى مصادرة أساسية، وهي أن مجال حركة المرأة ضيق، وخبراتها الاجتماعية محدودة؛ أو بمعني أدق أن تقلص الفضاء الذي تتعامل معه، هو الذي يشجع القارئ على التوحيد بين الكاتبة وبين شخصياتها. ناهيك عن تلك النزعة المضمرة التي تحاول أن ترد كل كتابة المرأة إلى خبرتها الذاتية، وأن تجعلها نوعا من السير القصصية، لإخراجها من مجال الرواية الجادة. وناهيك أيضا عن نوع أسوأ من الإضمار، لايريد أن يصدق أن باستطاعة المرأة أن تبدع أدبا، أو أن تكتب عن شيئا لم تعشه. ويسعى إلى استخدام كل ما تبدعه ضدها، بصورة تحد من خيالها، وتحكم حصار «التابو» أو أطروحة المحرمات حولها.

وأخيرا فإنني أود أن أرحب بهذه الدراسة الجامعية الجادة، التي فتحت أفقا جديدا في التعامل مع النصوص الروائية، من حيث تصور المرأة لقضاياها، من منطلق الإبداع والنقد على السواء. وإن كانت الملاحظات المنهجية على الدراسة كثيرة، فإن ذلك نابع من الحرص على أن يتجاوز باحثينا الشبان تلك العثرات المنهجية، وعلى أن يأخذوا البحث بصرامة وجدية. خاصة وأننا نتعامل هنا مع بحث جامعي، تقدمت به الباحثة للحصول على درجة علمية، كما تقول في مقدمتها. ولذلك كان من الضروري أن تتسم إشارتها للمراجع بقدر من العلمية والموضوعية.

فلا يكفي في مجال البحث الجامعي، أن يشير الباحث إلى اسم الكتاب الذي أخذ عنه، وإنما لابد من ذكر الصفحة كذلك، وهو ما لم تفعله الباحثة، مكتفية برقم المرجع، في قائمة المراجع وحده، دون رقم الصفحة. وهذه التقاليد العلمية لم ترس هباء، ولكن لأن لكل منها وظيفته، ومنطقه، فكلما ازداد الباحث تمكنا من مادته، وارتياحا لنتائجه، كلما أفصح لنا بثقة، ودقة تفصيلية، عن كل مراجعه. وهو أمر أرجو أن يحرص عليه باحثونا، حتي نحافظ للبحث على قيمته، وكرامته، في عالم اختلطت فيه الأمور، وانتشر الزيف، وأصبح على الباحث أن يحافظ على أبسط القيم العلمية، وبديهيات التفكير العقلي، في وجه هجمات تيارات التردي والتخلف العاتية.

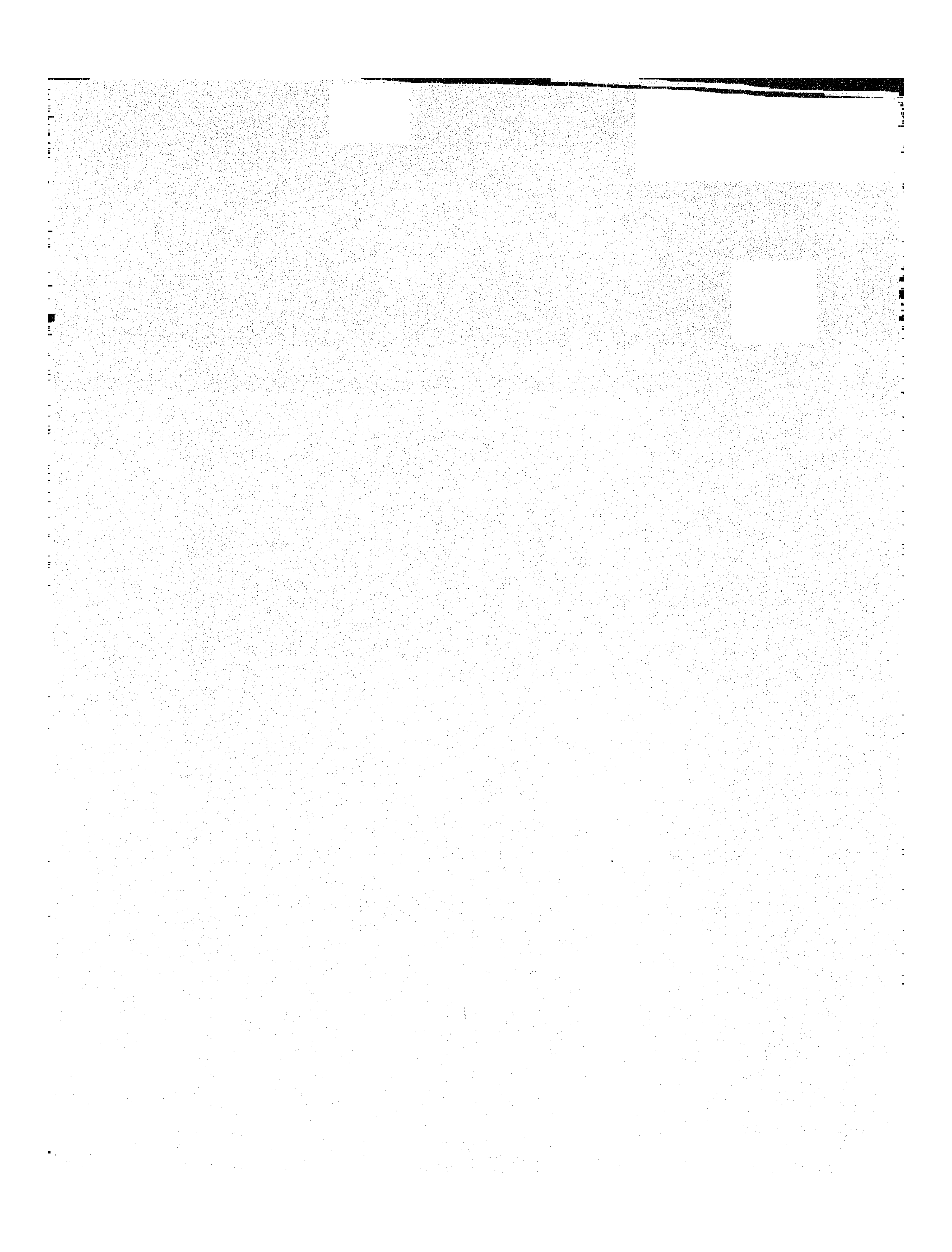
ولا يسعني في نهاية هذه المراجعة، التي تأسيت في مطلعها على حال الجامعات المصرية، وعلى جناية الانقلاب النفطي في العالم العربي، وأعاصير الانفتاح الساداتي الهوجاء عليها، إلا الثناء على الجهد المتميز لهذه الباحثة الشابة، ولكل باحث شاب يعمل في هذا السياق الجامعي الأليم، لأن رداءة السياق تكسب الإنجاز دلالات مضاعفة. فبرغم كل رياح تلك التغيرات السموم، فلايزال هناك من يكرس جهداً مخلصا للبحث والتحليل، وإن أسفر عمل الباحث المخلص في الوقت نفسه، عن تشوف لمناخ علمي جاد، لا أمل في النهوض بمجتمعنا، من حالة التردي والتدهور التي يعانيها، بدونه.

لندن ١٩٩٠

❖

فهرس

❖





النقد الأدبي، كنشاط معرفي متميز، هو هاجس هذا الكتاب، ومدار اهتمامه. بدءاً من التعرف على وظائف الخطاب النقدي المتراكبة، واستكشاف آفاقه المتعددة، مروراً بالحوار مع استقصاءاته النظرية، ومغامراته المعرفية الموغلة في التجريد، وصولاً إلى تمحيص الممارسات النقدية، وتقييم حصادها. ولذلك فقد تنوعت دراساته، وتباينت معالجاته: من الدراسة النظرية الخالصة التي تتناول أحدث تيارات النقد الأدبي الحديث، وتدير حوارها الجدلي الخلاق مع مدارسه المختلفة، واستقصاءاته المنهجية الجديدة، إلى الدراسة المسحية التي تتوخى معرفة ما يدور في واقعنا النقدي وتسعى لتأطير اجتهاداته عبر فترة من الزمن، وبلورة نسق وبنية تساهم في فهم الخريطة النقدية، والتعرف على مسار النقد واتجاهاته، إلى المراجعة النقدية لدراسة نقدية أو لمشروع أدبي.

ومن هنا فإن دراسات هذا الكتاب تتحرك على الوتر المشدود بين نظرية الأدب النقدية، وسوسيولوچيا الظاهرة الأدبية ونقد النقد. وتسعى إلى المزج بين استقصاءات النظرية النقدية الحديثة، وإدارة حوار بينها وبين تراثنا النقدي الزاهر ليتخلق من هذا كله كتاب عن الخطاب النقدي كمجال من مجالات الخطاب الأدبي المتخصصة. ينطلق من مصادرة أساسية تتصور نوعاً من التلاحم بين علمية النقد وإبداعيته. فليس ثمة جيد دون خلفية علمية متينة،. وليس ثمة نقد فاعل دون أن يتميز بطاقة إبداعية خلاقة.

وتمزج دراسات هذا الكتاب بين دقة العالم ذي المعرفة المنهجية الأدبية الواسعة، وإبداع الكاتب الخلاق الذي يعي أن للعمل النقدي بنيته الإبداعية الشيقة. وتنتقل بنا بين الدرسات النظرية التي تتناول النظرية النقدية، والتناص، والبنية المعرفية والنقدية للصيغ المجازية والاستعارية وسوسيولوچيا الأدب، إلى الدراسات التطبيقية التي تتنوع هي الأخرى بين المسح النقدي لظاهرة أدبية أو التاريخ للمارسات النقدية أو تناول عدداً من كتب النقد العربية والأجنبية ولكنها تفعل هذا كله بعين مهمومة بهواجس الثقافة العربية. ورؤية مشغولة بقضايا الأدب والثقافة في حاضرنا العربي.